السيد حافظ بين

# المسرح التجريبى والمسرح الطليعى

## متابعة ومدخل جمالى للدراسات النقدية

دكتــور
محمد عزيز نظمى سالم



سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية

# مسرح السيد حافظ
# بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى



**عزيزى القارىء :**

يسر مركز الوطن العربى للنشر والأعلام والانتاج الفنى أن يقدم بين يديك هذا الكتاب أنه ليس لقاءً عادياً بل هو مسيرة ورصد لحركة كاتب ومخرج مسرحى أثار من الجدل مالم يثرة كاتب آخر من أبناء جيله أنه الكاتب والمخرج المسرحى « السيد حافظ » .

وما لقاؤنا سوى ثلة من الأبحاث بأقلام كوكبه من كتاب الوطن العربى من محيطه الى خليجه عن مسرح هذا الكاتب الطليعى سواء مانشر منه فى كتب أو ما عرض منه على خشبه المسرح .

وفرسان هذا اللقاء .

أحمد فضل شبلول - عبد الله هاشم - سعيد فرحات - عبد الفتاح رزق - حسب الله يحيى - محمد عبد الفتاح - عبد الفتاح البارودى - محمد جبريل - كمال النجمى - عبد العال الحمامصى - عبد الفتاح منصور - د . على شلش - ناجى أحمد ناجى - محمد صدقى - عبد البطاط - حسن عبد الهادى - د . السعيد الورقى - ابراهيم عبد المجيد - محمد يوسف

مركز العربى للنشر والاعلام
كتاب رؤيا



( مدخل جمالى ومتابعة نقدية لمسرح السيد حافظ من التجريبية والطليعية ) .

عند البحث عن تراث السيد حافظ المسرحى للتعرف على رؤيا الدرامية للمسرح بعامة ، على امتداد ربع قرن من الزمان من خلال مسرحياته المقروءة أو الممثله ، يمكن أن نسقا دراميا متميزا يستند الى نظرية أو نزعة أو مدرسة فنية بعينها كالتجريبية من ناحية والطليعية من ناحية أخرى طوال مراحل تطوره الفنى .

ولعل الدراسات التى تناولت أعماله سواء بالمدح أو بالقدح ، بالتفسير أو بالتحليل مردها وجهات نظر ايديولوجية متنوعة ومتباينة من أقصى اليمين الى أقصى اليسار ، قد أصابت أحيانا وجانبها الصواب أحيانا أخرى .

وتبعا لمنهجتها وخبرتها فى مجال النقد والدراسات الجمالية أدت الى نتائج متشابهة أخرى مختلفة .

وأكاد أزعم ان وجه الاتفاق فيما بينها ينصب على تميز الابداع الدرامى عند السيد حافظ عن غيره من البناءات الدرامية المعاصرة ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى اقتداره على توظيف التراث وتحديثه بما يواكب قضايا الانسان المعاصر ومعايشته للبيئة والوجدان الشعبى ، البعض قد تفهم الدلالة الرمزية لها والبعض الآخر استغلق عليه هذا الفهم ، وبداية نقول أن الأعمال الدرامية للسيد حافظ المتميزة بالعطاء الابداعى تمثل تطابقا بين امكانات التشكيل الدرامى وبين الحدث الدرامى ، لأن المسرح هو تشكيل وتجسيد للصراع من خلال الحدث وأدواته التى هى عناصر المسرح من حوار وشعر وموسيقى وديكور واضاءة وتمثيل تؤلف مركبا عضويا دراميا يستند الى محورين أساسيين هما الواقع والخيال .

واسهامات النقاد الذين جاوزوا العشرين ، تمثل متابعة مذوجية لأعماله المسرحية ، قد يقف بعضها عند النقد الانطباعي أو النقد التحليلي أو النقد الشمولي أو النقد الاجتماعي أو غير ذلك . الا أن كل هؤلاء يقومون بمحاولة للنقد تنصب على تحليل التشكيل الجمالي لاستكناه موقف السيد حافظ المسرحي في اطار التزامه بأصول القواعد النظرية التي تنتمي الى المدرسة التجريبية أو الطليعية في الفن المسرحي وليست هذه المقدمة نقدا جديدا على الدراسات النقدية أو تمزيجا نقديا جديدا ومحو تلك الرؤى النقدية السابقة بقدر ماهي مشروع ومنهج كمدخل لمتابعة الدراسات النقدية التي أولت اهتماما كبيرا الى الأعمال المسرحية للكاتب المبدع السيد حافظ وقد يقترب مشروعي المنهجي الجمالي من أراء ونقود الاساتذه الأفاضل محمد يوسف - ابراهيم عبد المجيد - د . السعيد الورقي - حسن عبد الهادي - عبد البطاط - منحه البطراوي - كمال النجمي - محمد جبريل - عبد الفتاح البارودي - حسب الله يحيى - عبد الفتاح رزق - عبد الله هاشم - أحمد فضل شبلول - على شلش - محمد صدقي - ناجي أحمد ناجي - عبد العال الحمامصي - عبد الكريم برشيد - مصطفى رمضاني - ممدوح بدران - ابراهيم عبد المجيد - والفنان الناقد سعد أردش - وغيرهم .

ولكني بمحاولة جادة وجديدة أستهدف نظيرا جماليا لأعمال السيد حافظ في المسرح المعاصر تنصب أساسا على العمل الفني ذاته من خلال استكشاف جماليات التشكيل الدرامي ومضامينها الحياتية وخصائصه الفنية وقد سارت بعض الدراسات السابقة هذه المسيرة في جدية واجتهاد بينما يغلب على الدراسات المنشورة ببعض الصحف والمجلات للايجاز المخل بالعمل الأدبي أو الفني فحيز المساحة في الصحف والمجلات محدود للغاية لا يستوعب أمانة

العرض والتحليل النقدى ومشروع متابعة الأعمال الدرامية عند السيد حافظ من خلال العمل الابداعى ذاته ومن خلال اجتهادات النقاد يمثل وجهينلحقيقة واحدة هى القيمة الجمالية فى الدراما عند السيد حافظ ومحاولتنا - انجاز التعبير هى فقد النقد لهذا التراث المسرحى وفق منهج جمالي خالص لا يستغرق فى متاهات التنظير والمذهبيات والايدلوجيات أو المقارنات والتجارب الابداعية فيبعدنا عن العمل المسرحى نفسه كما يبعد تماما عن التسطح النقدى الذى يقترب من أسلوب الصحافة والبروجاندة الاعلامية التى لا تخرج عن دائرة الانطباع وتبعد عن الغوص أو تذوق العمل الفنى ، لذا محاولاتنا أو مشروعنا شيق وشامل .

واستقراء الدراسات النقدية التى تناولت أعمال السيد حافظ ومسرحياته يمكن أن نحددها فيما يلى :

١ - اللغة الشعرية فى مسرح السيد حافظ للأستاذ أحمد شبلول وهو من أدباء ونقاد مصر .

٢ - أبو ذر الغفارى للأستاذ عبد الله هاشم وهو من أدباء ونقاد مصر وللناقد كتاب دراسة حول ( السيد حافظ والمسرح الطليعى ) .

٣ - حكاية الفلاح عبد المطيع مسرحية للسيد حافظ بقلم الناقد عبد الله يحيى من العراق .

٤ - حكاية الفلاح عبد المطيع حول مسرحية السيد حافظ للناقد عبد البطاط من الكويت .

٥ - قرأة نقدية لأعمال السيد حافظ المسرحية للناقدحسن عبد الهادى من الخليج .

٦ - مسرحيتان للسيد حافظ للناقد الدكتور السعيد الورقى والناقد من نقاد وأدباء مصر .

٧ - شاهد من جيلنا السيد حافظ أو التوقيع بالدم على خشبة المسرح للأستاذ الشاعر محمد يوسف مدير تحرير مجلة مرآة الأمة .

٨ - فى الاسكندرية المسرح يقاوم القصة للناقد ابراهيم عبد المجيد من أدباء مصر المبرزين .

٩ - قصة حديقه الحيوان للناقد ناجى أحمد ناجى وهو من مخرجى مصر .

١٠- مسرحيات تعلم السيد حافظ للأديب القاص والناقد عبد العال الحمامصى وهو من أدباء ونقاد مصر المعروفين .

١١- ويغلب على الدراسات النقدية السابقة الميل للتحليل والغوص فى الأعمال المسرحية للكاتب المسرحى السيد حافظ والافاضة كما وكيفا فى منهج النقد الأدبى والفنى لأعمال الكاتب .

بينما من ناحية أخرى نجد عرضاً موجزا للغايه لبعض النقاد والكتاب من الصحفين نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر الأساتذه عبد الفتاح رزق - محمد جبريل - عبد الفتاح البارودى - كمال النجمى - منحه البطراوى - على شلش - محمد صدقى - ورغم اقتدار هؤلاء على الدراسات النقدية فأنهم لم بعطوا العمل الابداعى للكاتب المسرحى حقه من النقد ولهم عذرهم كما نوهنا من قبل أن المساحة والأبواب المخصصة لهم لا تسمح بالاسهاب والتطويل فى العرض النقدى ويكاد يتضمن الجزء الأول من الدراسات النقدية للكاتب المسرحى السيد حافظ يتضمن كل هؤلاء بينما سيتضمن بمشيئة الله الجزء الثانى من الدراسات النقدية متابعة للرؤى النقدية بأقلام كل من عبد الكريم برشيد - ومصطفى رمضانى وممدوح بدران - محمد مبارك الصورى - وابراهيم عبد المجيد - والفنان القدير سعد أردش - والدكتور عبد الله سرور - وبهذا تكاد تكتمل

متابعات الدراسات النقدية المتعمقة للكاتب الابداعى السيد حافظ من خلال أعماله المسرحية ويتعين علينا نحن بصدد محاولة أو مشروع جمالى نقدى لأعمال المسرح الابداعى عند الكاتب السيد حافظ ان نتعرف تاريخيا كما نتفحص موضوعيا المسرح المصرى وملامحه وخصائصه وابرز قضاياه وتياراته ومدارسه ومذاهبه الجمالية استرشادا منها وانطلاقا الى نوعية التزام الفض الذى يلتزم به السيد حافظ فى مسرحه فتاره نجده يلمح الى المسرح التجريبى على غرار ماحدث فى مناخنا الثقافى بمصر بالنسبة لحركة الفن التشكيلى وجماعة التجريبين ثم ماحدث أيضا على يد جماعة الطلعيين فى الفن التشكيلى وبداية أشير الى الجماعة الفنية الأولى التى بدأ بمصر بكل من ( العدوى - عبد المعطى - محمود عبد الله ) ثم الى الجماعة الفنية الثانية على يد كل من ( هجرس - وصفيه حلمى - محمد شفيق ) الا ان هاتين الجماعتين توقفتا عن الاستمرارية وانتقلت من مجال التشكيل الى المسرح فكان المسرح الطليعى بالاسكندرية من رواده فى السبعينيات السيد حافظ - عبد الله هاشم وغيرهم من أصحاب أقلام الصبحوة الدكتور الورقى والصاوى - ومحمد حافظ - مصطفى نصر .

وعبد الله عيسى وغيرهم ولا غرابة فى ظاهرة تسرب أو انتشار مذهب فنى من مجال الى مجال آخر . منها هو البيان ( المانفستو السريالى ) ينتقل من الشرق على يد أرجوان الى بيكاسو فى الفن التشكيلى فى العلاقة والوحدة والتبادل والأثر والتأثر بين أشكال التعبير الفنى مترابطة ومتصلة ابداعا وتذوقا وقيمة جمالية .

ولعل ارهاصات المسرح الطليعى بدأت من خلال تجارب مسرحية لكتاب غربيين من قبل التعرف على موجات وتيارات المسرح العالمى فقدمها السيد حافظ كمخرج ومعد لمسرحياتها

خلال السبعينات وتكونت جماعة المسرح الطليعى بالثقافة الجماهيرية وقدمت سبع عشرة تجربة لمسرحيات مترجمة ومؤلفة على مدى أربع سنوات وواصل السيد حافظ طريقه الفنى باصرار وبمعاناة فهو قد عاش فى عصر مثقل بتجارب وبأحداث وبمواقف متناقضة تورث الفنان الاحباط والتوتر والحصر والعبث واللامعنى فيبدأ بحسه الجمالى رحلة الصراع ودراما الحياة والبيئة محاولا الخلاص والبحث عن ضياع الانسان والقيمة فى ملحمة الصراع فى المكان وفى الزمان ، ينقب عن الاسطورة والرمز لكى يفسر المفاهيم المادية والآلية التى حولت الانسان الى رقم والى كم مهمل والى أداة أو آلة كغيرها من آلات المصانع التى تتحرك بغيرها ( عالم الروبرت ) ومحصلة الفنان فى هذا المناخ السالب لهويته ولحريته ولمعنى وجوده ومصيره كان الكاتب فى علاقته الحميمة بالطبيعة والناس والفن يكشف قيما سلبية قد حلت كأساس لتذوق الفنى والاخلاق وغيرها ، يعايش الاحباط والسأم والتفاهم والعبث واللامعنى ..

فيتمرد على أشكال وقيم وعلاقات الواقع المشوه لكل ماهو انسانى تبدأ بلغة شعرية وبأسلوب رامز للموقف وللحدث الدرامى ينسج منه حوارا ولغة يتقاذف شخوص مسرحياته من النماذج البشرية العادية الساذجة فيستنطقها كل ما يفيض بالشحنات الشعورية واللاشعورية ويحركها فى دائرة الانبهار والدهشة والموروث الشعبى الذى يوظفه كعامل أساسى من عوامل التكثيف الدرامى ويستقطب القارىء أو المتلقى فيحدث فى باطنه ووجدانه الصدمة النفسية العنيفة التى تتولد عنها التوتر والتساؤل والغموض أحيانا ومن خلال هذا التشكيل الجمالى يعبر بصدق عن تجارب ابداعية فى الدراما بين ثلاثية الابداع والتذوق والتقدير ، لا يهمه المحافظة على الابجديات ولا القواعد الصارمه الأرسطيه أو حتى التمرد عليها عند بريشت .

فان كان « جارى » الكاتب المسرحى الطليعى فى فرنسا قد قدم مسرحية ( أبو سلكا ) فان السيد حافظ قدم العديد من المسرحيات الطليعية فى مرحلة نضوجه الفنى بعد ارتياده عالم المسرح كتابة واخراجا ، ان من خصائص المدرسة الطليعية التمرد والثوره على قوالب وفنون المسرح القديم أو الكلسيكى وأيضا رفض للمدرسة الطبيعية والواقعية ان موقف التمرد الدرامى فى ابداع الكاتب يتجاوز الاطار المألوف عن الواقع ويغوص فى العقل الباطن وعالم اللاوعى واللامعقول آية غاية المبدع المسرحى هى أحداث الصدقة للمتلقى بما يحقق صحوته عما هو مألوف وماهو عادى وكما يقول « جارى » .

« ان وظيفة مسرح الطليعة الآن هو ايقاظ المتفرج حتى يحس بما هو خارق للعادة وغير مألوف » وقد يعمد المؤلف الى المنولوج الداخلى الفردى ، فى انحاء متفرقات وقد يتبدى لأول وهله أنه ليس هناك رابط للنص أو الحوار الدرامى وهناك يتغلب الكاتب على أشكالية اللغة المسرحية أو القالب الحوارى واسلوبيته ولا يجد سوى الشعر الحر أو القصيد النثرى من سبيل فهى لغة لها دلالة شاعرية أو ترتكز على أبجدية من الشعر المرسل وتأتى مقاطع الحوار الشعرى برؤاها الرامزة أو الخيالية والاسطورية بما يستمد أصوله من الموروث الشعبى أو التراث ويوظفه توظيفا دراميا ويستخدمه كعامل أساسى فى التكثيف الدرامى للموقف أو الحدث وأن كان من سمات المسرح الطليعى أنه يتعلق بالموقف دون الحدث وهكذا كانت بصمات الكاتب المسرحى التى وسمت المسرح العربى المعاصر ببعض سماتها الطليعية من خلط المسرح الجديد .

ولا غرابه فى أن يلتمس السيد حافظ المسرح من تراث الأنسانية على امتداد عصورها بدأ من المسرح المصرى القديم ( الفرعونى )

حيث ارتبط بالمسرح منذ فجر التاريخ وحيث نجد الشكل الدرامى يحكى اسطوره اوزوريس واهتداء ايزيس كما يروى ذلك المؤرخ القديم ( بلوناركوس ) ولعل بردية برلين وبردية المتحف البريطانى تسجل بعضاً من هذه الدرامة القديمة التى تجاوزت المسرح الطقسى والمسرح الدينى الى المسرح الأنسانى قبل أن يعرف الاغريق أو الرومان المسرح وان كان المسرح اليونانى بدأ بالشعر التمثيلى والملحمى على يد رواده الأوائل فان المسرح بعامة والدرامة بخاصة لازمة الشعر سواء كان عند اليونان أو عند العرب بالرغم من زيوع القول بأن المسرح دخيل لعالمنا العربى فالفن المسرحى والشعر التمثيلى والملحمى تراث حضارى انسانى عرفته الحضارات وثقافات الشرق القديم وليس قصرا على حضارة دون الأخرى وقد أدت معالجات الشعراء المتحدثين العرب منذ شوقى وأباظة كشواهد لهذا المسرح الشعرى ومن خلال مسرحيات مصرع كليوباترا ومجنون ليلى وغيرها تبين المرحلة المبكرة فى المسرح الشعرى والتى واصل مسيرتها أحمد السمرة وصلاح عبد الصبور والشرقاوى وجويدة وغيرهم من المعاصرين الا أن لغة المسرح المعاصر تحولت وتبدلت من اللغة الشعرية التقليدية التى تقوم على الوزن والقافية وقواعد العروض الى مايمكن أن نسميه بالقصيد النثرى التى حافظ على اللغة الشعرية بأوزانها وموسيقاها ولم تلتزم البحر والقافية وهذه الظاهرة لم تقتصر على المسرح الشعرى فى مصر بل نجدها فى سوريا ولبنان والعراق والمغرب خاصة عند الماغوط والبناء الشعرى لا يتقيد بالبحور والقوافى بقدر ما يلتزم بالموسيقى والوزن وهذه الخاصية نجدها عند كاتبنا المبدع السيد حافظ فهو يحافظ على اللغة الشعرية وثرائها وجدلها وايقاعها من خلال الجملة فى سياق الحوار الدرامى المعبر عن الموقف أو

الحدث المسرحى ولا تخلو مسرحية من مسرحياته بمستوياتها اللغوية سواء كانت بالفصحى أو بالعامية أو باللغة الوسطى أو الثالثة من بناء شعره فى الجملة الحوارية بكل مافيها من رمز وايحاء وتلميح وتكثيف ومجاز وكناية واستعارة ومحسنات بديعية وقد ألمح بعض الدراسين فى دراستهم النقدية الى هذه المقوله حيث يقيم ميزانا عروضيا لحوار وارد فى مسرحية لسيد حافظ ينتقل فيها من بحر الرجز ( مستفعلن .. الخ ) الى بحر الرمل ( فاعلاتن .. الخ ) وهكذا نجد التدفق الشعرى أو لغه الشعر تغلب على التشكيل الدرامى للكاتب بل قد يبلغ به الفيض الشعرى الى التغنى والانشاد فيصبح الحدث الدرامى معزوفة شعرية تشكيلية تبرز الصورة الشعرية بلغة المسرح وخصائصه ويتبين ذلك من ادخاله ( الجوقة والكورس وأكثر أعماله المسرحية ) حيث يتغنى الكورس بلغة الشعر والموسيقى وربما نجد ملمحا آخر يستقى الكاتب منه نبع عطائه وابداعه وهو الموروث الشعبى ممثلا فى المثل الشعبى والحكمة الشعبية والتراث الشعرى العربى القديم والنصوص والأحاديث الدينية حيث تتخلل البناء أو التركيب الحوارى فى عمله الدرامى واقتداره على توظيف التراث من شعر وحكمة ومثل وشطحات صوفية تتردد صداها فى لغة المسرح عنده .

كذلك خاصية أخرى وهى استلهام الكاتب للتاريخ بحثا عن منظور معاصر من خلال اصالة تراثية وهو بهذا يستخدم بأقتدار تكنيكا مسرحيا يعتبر من الملامح الأساسية للمسرح الطليعى فاستخدامه التاريخ أو الرمز لا تشير فقط الى نوع من الاسقاط السياسى أو الايديولوجى بقدر ما تشير الى عمليه الوعى والادراك من خلال ملحمة الصراع والمتناقضات فى عالم الواقع والخيال وبهذا فيبث الكاتب انتماءه والتزامه بخصائص النزعة الطليعية بالأصالة

والتجديد والكاتب السيد حافظ لم يكن بمعزل عن معترك الحياة فى وطنه المصرى وعالمه المصرى ولا عجب فالفنان يستلهم ابدعاته من الحياة فى صراعها وتجددها وما يطرأ عليها من متغيرات فهو بالدرجة الأولى انسان ينبض بحاله من التوتر الوجدانى والصدق فى التعبير فحرى به أن يعايش الحياة بابعادها ويغوص فى أعماق أحداثها ويتطلع الى مثلها وقيمها التى تتمركز على مقولة الحرية والوعى من خلال تجارب معاشه ومتناقضات واحباطات وهزات اجتماعية وسياسية وغيرها .

ولا غرابة فى ذلك فعلى امتداد المسرح قديمة وحديثة كانت الأحداث السياسية والاجتماعية تجد صداها فى المسرح ولعل النزعة الكلاسيكيه الجديدة على يد كورنى وراسين وموليير التى شاهدت أحداث القرنين السابع والثامن عشر قد أفرزت مثل هذه النزعه من خلال الثورات التى شاهدتها فرنسا وبلدان أوربا فانتشر هذا المذهب الفنى فى انجلترا على يد درينى وفى المانيا على يد ليسنج تابعه المذهب أو المدرسة الرومانسية على يد شكسبير فى انجلترا وهيجو ومارلو بفرنسا الذين استبدلوا الوحدات الثلاث الأرسطى ( الزمان والفعل والمكان ) بحوارات واقعية ومثالية نجدها عند زولا وموبسان وفنلدنج ثم ظهر المذهب الواقعى على يد ملوند وستندال وبلزاك وإبسن وتولستوى التى عبرت عن المجتمع بتقالبده ثم ظهر المذهب الرمزى كرد فعل للمذهب الطبيعى على يد بودلير وميترلنك باستلهام الرمز والايحاء ثم ظهر المذهب التعبيرى على يد فرانس ديكن معتمداً على التعبير عن النفس الانسانية وما تنبض من أسرار وتجسيم لتجارب العقل الباطن وادى ذلك الى ظهور المذهب السريالى على يد مزادا وارجوان متأثراً بأراء فرويد وماركس واينشتين وتابع هذه المذاهب كل من المذهب التجريبى

والمذهب الطليعى فى فترة متزامنة مع المذهب الوجودى والعبثى اللامعقول من خلال هذا المناخ الذى يموج بمذاهب فنية وأدبية متباينة عاش الفنان والكاتب المسرحى السيد حافظ كمحصلة لسابقيه وارتاد عالم المسرح المعاصر من خلال تجارب ابداعية ومعايشة صادقة جعلته يقترب من النزعة التجريبية للمسرح ثم يخوض معترك الحياة المسرحية فيجد ذاته من خلال اخلاصه للمسرح وايمانه برسالة المسرح وتمرده على أشكاله التقليدية فى تجديد واصاله واكتشاف دوره الطليعى والأمر هنا لا يتوقف فالحياة فى ديمومة وحركة والمسرح صورة معبرة عن الحياة وكل بديل والكاتب المبدع هو ما يعبر عن كل جديد وهو ماصنعه الكاتب المسرحى السيد حافظ فليعاود القارىء والناقد وكل مهتم بالمسرح قراءة أعمال الفنان المبدع السيد حافظ حيث يجد كل جاد وجديد .

**محمد عزيز نظمى**
**الاسكندرية ١٦ مايو ١٩٨٨**

# اللغة الشعرية
# في
# مسرح السيد حافظ



دراسة بقلم : احمد فضل شبلول
- جمهورية مصر العربية -

في مجرى الكلمات الاولى
عرفت الحرية والانسان والرغيف
في درب الحناجر والاعلام والدم
عرفت الثورة والفن والتغيير
يا عشيقتي
تمنيت ان يزفوني اليك .. الخلاص والتطهر
يا عشيقتي
نشرق دائما .. مع انهم يسلبونا كل يوم قيمه
أعرف كهفك الخفي
عينيك المتوضئة .. شفتيك النورانية
انت يا ايزيس
أعرفك وأنت لا تعرفينني .. عشيقك انا .. انا
اسير في الطرقات اتمنى ان تريني ندرة الاخلاص ورغبة العظمه ..

« السيد حافظ - خليفه للنورس المهاجر للشمال »
« حدث كما حدث ولكن لم يحدث اي حدث ص ٢ »

ارتبط المسرح منذ فجر ايامه ارتباطا وثيقا بالشعر .. بعالمه .. بلغته .. بايحاءاته واشعاعاته وكثافته .. فنرى على سبيل المثال كتاب المسرح الاوائل العظام الذين ارسوا الدعائم الكلاسيكية للمسرح امثال سوفوكليس وايسخولوس .. الخ صاغوا مسرحياتهم صياغة شعرية متينة سواء من ناحية الاسلوب او اللغة او الحوار .. ثم تطور الارتباط العضوي بين المسرح والشعر تطورا هائلا في العصور التالية حتى وصلنا الى الكتاب الذين صاغوا مسرحياتهم صياغة نثرية محدثين بذلك انقلابا هائلا في هذه العلاقة الجذرية بين المسرح والشعر .

يقال إن المسرح بالنسبة لعالمنا العربي فن جديد او دخيل علينا وعلى لغتنا ، غير ان هناك اراء تناقض هذا الرأي فهناك من يقول إن الحياة العربية عرفت المسرح منذ القرون عديدة وإن لم يكن بنفس الصورة التي عرفها اليونان قديما ، وانصار هذا الرأي الاخير يقولون إن الشاعر حينما كان يقوم بالقاء او انشاد قصائده فأنه كالمسرحي الذي يقف على خشبة المسرح ... فالجمهور امامه وهم المستمعون لانشاده والمتجاوبون معه تجاوبا هائلا ، وخشبة المسرح من الممكن ان تكون مكانا عاليا او صخرة يقف عليها الشاهر ، اما الزمان والمكان فهما زمان ومكان القصيدة التي تنشد .

عموما سواء اخذنا بهذا الرأي او ذاك فإن هذا لن يؤثر إطلاقا على نظرتنا الحالية للمسرح الشعري العربي الذي عرفناه بصورته الحقيقية من خلال مسرحيات شوقي الشعرية مصرع كليوباترا ، مجنون ليلى ... الخ او قيس ولبنى لعزيز اباظه او مسرحيات

بكثير او التطور الذي ادخله صلاح عبد الصبور على المسرح الشعري من خلال مسرحياته مأساة الحلاج ليلى والمجنون ـ بعد ان يموت الملك ... الخ .

وعموما فان الشعر في مثل هذه المسرحيات كان شعراً يعتمد على إقامة الوزن والقافيه إقامة كاملة في مسرحيات شوقي واباظه وكثير والالتزام بالوزن والقافيه في بعض الاحيان في مسرحيات صلاح عبد الصبور ، الا إن القضايا التي حاول ان يعالجها هؤلاء الشعراء كانت في اغلبها بعيدة عن الواقع المعاش وعن ما يدور وما يحدث في المجتمع العربي وقت كتابة هذه المسرحيات .
إذن هناك فاصل زمني بين ما يعالجه الشاعر في مسرحيته او ما يدور من احداث في مسرحيته وبين ما يدور وما يحدث حوله او في حياته ، اللهم الا في بعض مسرحيات صلاح عبد الصبور الذي حاول ان يضرب عصفورين بحجر واحد فيها او ان يلعب على حبلين في وقت واحد .
من هنا نستطيع ان نثير قضية الصدق في العمل الفني الذي يقدمه لنا هذا الصدق الذي هو اهم سمة او ميزة في مسرح السيد حافظ او في كتاباته . والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هل الكاتب او الشاعر عندما يكتب عن عصر او احداث لم يعشها يكون ـ اقل صدقا ام اكثر صدقا من الشاعر او الكاتب الذي يكتب عن عصر او حدث يعيشه ؟
الاجابة تكمن في الكاتب او الشاعر نفسه ومدى رؤيته ومعايشته

للتاريخ وللواقع المعاش .
غير انني ، ومن خلال كتابات السيد حافظ العديدة استطيع ان اؤكد ان الكاتب الذي يعيش عصره بكل متناقضاته وبكل نبضه وبكل حرارته ومشاكله هو الاصدق في التعبير عن الكاتب الذي يكتب عن تصرفات او احداث مضت .
وحتى لا نخرج عن ما ما جاء في العنوان « اللغة الشعرية » في مسرح السيد حافظ « فاننا سنحدد اولا ما هو المقصود باللغة الشعرية في هذا المجال .

في رأيي ان اللغة الشعرية في ابسط مفهوم لها هي اللغة الموحية المكثفة التي تعتمد على الاستعارات والكنايات والتشبيهات ... ورب لفظ واحد فيها يغني عن اسطر عديدة في لغة النثر ، وهذا ما يطلق عليه التركيز او الاقتصاد في استخدام الكلمات . وبما اننا اضفنا كلمة « شعرية » الى اللغة العربية فهل يعني ذلك اننا لابد ان نقيم الوزن وهو اهم ما يميز الشعر عن فنون القول الاخرى ؟
في الواقع إن اقامة الوزن بشيء هام وضروري بالنسبة للقصيدة الشعرية او على الاقل وجود شيء من الموسيقى يكون له فعله واثره في القصيدة ولكن هذا لا ينفي او يسقط صفة « الشعرية » عن اللغة التي لا تأخذ من الموسيقى او الوزن متكئا لها .
من هذا المفهوم خرجت علينا مدرسة « القصيدة النثرية » او « القصيدة المنثورة » التي لاقت رواجا كبيرا لها في سوريا ولبنان .. والتي اخرجت لنا الشاعر الكبير محمد الماغوط وغيره من

الشعراء .
ولقد استطاع السيد حافظ في الكثير من اعماله المسرحية ان يستفيد من هذه المدرسة او هذا الاتجاه في الشعر العربي المعاصر .
ونستطيع هنا ان نؤكد ما قاله المخرج المسرحي « سعد اردش » في مقدمة حول مسرح السيد حافظ « حبيبتي اميرة السينما ص ١٧ » يقول سعد اردش « الشعر عند الكاتب لا يعترف بعلم العروض وبكل ما يقوم عليه الشعر ، قديمه وحديثه من موازين وقواف وغير ذلك مما يميز نسيج الشعر ، ولكنه نوع من الشعر يقوم بالدرجة الاولى على تصور ما يمكن ان ينطق به الانسان عن حالات اللا وعي او الوزن ، مثلما يقع في الكوابيس او في لحظات المفاجأة بكبريات المصائب ... « ويضيف » سعد اردش في ص ١٨ والبناء الشعري - ويقصد عند السيد حافظ - لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التي تنبعث من البناء اللغوي ، والشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ ، وهو نوع من اللغة يبعث في النفس ذلك الحنين وتلك الوحشة الى المثل العليا في الوطنية والاخلاق وفي الدين وفي التنظيم الاجتماعي التي تبعثها الصورة التراثية الشعبية من ملاحم وحواديت ومواويل واشعار وانى لاتساءل - والسؤال لسعد اردش - امام هذا البناء الشاعري للغة الكاتب : ماذا لو ملك الكاتب ناصية الصنعة الشعرية وعلومها فصاغ حواره شعرا حقيقيا بكل ما في الشعر من موسيقى وايقاع واوزان ؟
وليعذرني القارىء اذا اضطررت في بعض الاحيان الى الخروج

عن عنوان الدراسة « اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ » ذلك
ان مسرح السيد حافظ ملىء بالجوانب التي لا نستطيع ان نغفلها ولا
يستطيع ان يغفلها اي ناقد .
وعموما سوف نرى في بعض الاحيان ان السيد حافظ ينجح في
اقامة بعض الاوزان وبعض الايقاعات في بعض الجمل الشعرية
التي يستخدمها .

ويعد هذا الحديث النظري عن اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ
« نستطيع ان ننتقل الى جانب التطبيقي ، ولكن قبل الانتقال الى
هذا الجانب يتبقى لنا ان نوضح ان السيد حافظ استطاع ان يجري
الحوار الشعري او الشاعري على لسان الشخصيات كل حسب دوره
وكل حسب داراكه ومفهومه وحسب نظرته للحياة . فعلى سبيل
المثال الحوار الذي يدور بين كل شخصيات مسرحية « حدث كما
حدث ولكن لم يحدث اي حدث » يختلف كل الاختلاف عن الحوار
الذي يجري بين شخصيات مسرحية « الطبول الخرساء في
الاودية الزرقاء » سنجد انه لا توجد لغة شعرية على الاطلاق
تجري على لسان اشخاص مسرحية « حدث كما حدث » اللهم الا
بعض الامثلة الشعبية التي سوف نتحدث عنها فيما بعد .

وليعذرني القارىء اذا اضطررت في بعض الاحيان الى الخروج
عن عنوان الدراسة « اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ » ذلك
ان مسرح السيد حافظ ملىء بالجوانب التي لا نستطيع ان نغفلها ولا

يستطيع ان يغفلها اي قارىء او اي متحدث عن مسرحياته ، فمسرحياته غنية وثرية بكل شيء .. ففيها الحياة بكل جوانبها ، بكل سوادها وبياضها بكل سيئاتها وحسانتها .
وبادىء ذي بدء نستطيع ان نقول إن مستويات اللغة التي تجري على لسان شخوص مسرحيات السيد حافظ تنقسم الى ثلاثة مستويات :

المستوى الاول وهو مستوى اللغة العربية الفصحى وهو نادر وجوده على لسان الشخصيات ومن امثلته قول العجوز في مسرحية « الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب » ص ١٨
« ايتها النجوم اللامعة على صدر السماء اهبطي الى الارض
امسكي بيدي
خذيني الى المحراب
خذيني الى الحانة
فقد ضللت الطريق
بل الطريق ضلني ...

اما المستوى الثاني فهو لغة المثقفين او كما يسميها البعض « اللغة الثالثة » وهي عادة ما تكون خليط بين اللغةو العربية الفصحى ومثال على ذلك قول « مقبل » في مسرحية « حبيبتي انا مسافر والقطار انت والرحلة الانسان » ص ٦٠
محارة انت ولا مركبة تسابيح

الشمس في حنجرتي بتتولد
وجبيني خريطة الارض
وانا عاصفة رمل على شط البحر .. »

او قول الذي يحاول في مسرحية « حبيبتي اميرة السينما ص ٢٠٢ »
واللحن النوري الخفاق ، والابهام الثوري
والابهام في الثدي
ابصم على الثدي الجائع ويدي الاخرى بها رغيف
ويدي العطش والثدي والماء والمرأة العجوز الشمطاء
الذي يأت والذي لا يأت
اشفقي بي لحظة لليوم الذي يأت والذي لا يأت
اشفقي بي لحظة
افهمي ما اقول ينفتح عمري راحة
يتبخر الضيق من زحام نيويورك راحة »
يتبخر الضيق من زحام نيويورك واحة »

اما المستوى الثالث فهو اللغة العامية الصرفة وفي داخل هذا المستوى تتعدد المستويات « كل شخصية حسب تفكيرها » وحسب واقعها وحسب وجودها في المستوى الاجتماعي الذي تعيش فيه »
اقرأ معي قول « ضياء » في مسرحية ٦ رجال في معتقل ٥٠٠/ ب شمال حيفا ص ١١٤

« اوعى تنسى الجناين ضحكة خضرة

والشوارع لسه زحمة
والعيال لسه بتجري في الحواري
والطينة لسه زي ما هي لسه سمره .. لسه صلبه
وحبيبتي قاعدة مستنياني
فاردة شراعها حنان وصمود
فتحا لي صردها مداين
فتحا لي كفها مصطبة
لسه حبيبتي خطوتها فدان ، دمعتها زلزال »

او قول « عائشة » في مسرحية « حبيبتي انا مسافر .. ص ١٦
« ضميتك على صدري
ضميت حلم البلد
ضميت النار والحطب
ضميت التراب والضلوع والبوص
ضميت الدود في الحجر »

ومن الملاحظ على مسرحيتي » هم كما هم ولكن ليس هم لزعاليك » و « حدث كما حدث ولم يحدث اي حدث » انه لا يوجد اي حوار شعري قد تم بين شخوصها كما لا توجد ايه لغة شعرية جاءت على لسان اشخاصها ، وفي الواقع كان المؤلف موفقا في هذا كل التوفيق .. فشخوص هاتين المسرحيتين من ادنى الطبقات الاجتماعية في المجتمع ويفهم من الحوار الذي يتم بينهم انهم يعيشون بالكاد .. انهم يجرون وراء لقمة العيش .. انهم لا يفكرون

الا في الطعام والشراب والجنس لذا جاءت الغة التي يتكلمون بها لغة عامية صرفة يتخللها الامثال الشعبية والادعية التي تتم بين اهل البلد ... واستلهام بعض ايات القران الكريم التي تباركون بها في بعض المواقف المتأزمة او ليتعظوا بها .
ونقتطع هنا جزءا من الحوار الذي يدور في مخبأ عام في احد احياء الاسكندرية والذي تم في مسرحية « حدث كما حدث ولكن لم يحدث اي حدث ص ٤٨ » لندلل على ما ذهبنا اليه سابقا.

**ام سعيد** : انا قلبي مخطوف على ابني
: هو انا حيلتي غيره .. ده اللي طلعت بيه من الدنيا .. بقول يا بنتي عايزة اروح اشوفه .. الـ ..

**ابو سعيد** : ( مقاطعا ) تشوفيه فين ؟

**عرفات**
**( لنفسه )** : دنيا فانية .. كل من عليها فان

**ذكي** : ( لروحية ) مش معقول يا روحية الكلام ده

**روحيه** : اسمع بس يا معلم ذكي .. اللي يرميك ارميه

**ذكي** : بس انا بحبها يا روحية

**روحية** : بطلوا به .. واسمعوا ده .. يا راجل اللي يرميك .. ارميه ... تقولي بحبها .. وعلى كل حال مش رايداك .. واللي يريدك ريده وعلى رأي المثل من حبنا حبناه .. صار متعنا متاعه

ذكي : ومن كرهنا كرهناه يحرم علينا اجتماعه .
روحية : طيب
ذكي : مش بايدي .. انا رايدها يا روحيه .

اما من مسرحية « هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك » فنقتطع هذا الحوار ص ١٦٩

حودة : صحيح انا صايع .. وماليش اهل يربوني .. لكن عملوا ايه اللي اهلهم ربوهم وخلوهم كبار وموظفين قد الدنيا اسيادك احسن من اللي بيشغلوك احسن من مدير بنك .. بييجوا هنا .. يركعوا تحت رجلي . ويقولولي يا حودة بيه ما تنسنيش يا حودة بيه الساعة ٩ يا حودة بيه .. وبفلوسي باشتري ناس وبابيع ناس .. وبفلوسي باعرف ازاي اذلكم يا ناس يا وسخة يا بتوع الفلوس ( يهجم على عم شحته وفي يد مديه .. يمنعه محمود ) على الحرام اقطعك .. على الحرام ارسم على وشك بوليعه .. على الحرام اعمل منك كفته ...

.. إذن لغة الحوار في هاتين المسرحيتين لغة شعبية بكل ما تحمله من عبل الشارع المصري في الحوار والازقة .. لغة مباشرة

لا تحملها في مضمونها أية أيحاءات أو تلميحات لغة ليس فيها ذلك التوتر الذي تتصف به لغة الشعر اللهم إلا توتر أعصاب قائليها إذا كان الموقف يسمح بذلك .. لذا .. فلن نجد تلك اللغة الشعرية على مدى الحوار في هاتين المسرحيتين إلا عندما نتكلم عن نجاح المؤلف في استخدام الأمثلة الشعبية والآيات القرآنية التي تجري على ألسنة العامة حين يتأزم الموقف الذي يعيشونه أو حينما يحاولون التقرب إلى الله من أجل انفراج الأزمة .. أو الدعاء إليه لقضاء حاجة لهم .

اللغة الشعرية كما سبق القول لغة الايحاءات والتلميحات والتكثيف ، لغة التشبيهات والاستعارات والكنايات ، لغة المحسنات البديعية ، لغة التوتر في الكلمة ، فالكلمة قد تكون طلقة من قلم الكاتب ، قد تكون صاروخا يخرج من فكره والاحتراق الذي يتولد منه انطلاق هذا الصاروخ هو دم الكاتب أو الشاعر ، الكلمة قد تكون مدفعا وأحياناً الكلمة في هذه اللغة تكون وردة أو شجيرة أو نهراً أو سحابة أو بحراً ، الكلمة أيضا قد تكون زمنا يأخذ الفعل ماضيه أو حاضره أو مستقبله ، وكما سبق القول ليس شرطا أن تكون هناك محافظة على الوزن أو القافية حتى نقول إن هذه اللغة التي أمامنا لغة شعرية فرب لغة تعتمد على إقامة الوزن والقافية ولا تكون لغة شعرية أولها نسب من بعيد أو قريب بهذه اللغة وليس أدل على ذلك من المنظومات الباردة التي لا روح فيها ولا حياة مثل الفيه ابن مالك فعلى الرغم من إقامة الوزن وسلامة القافية أو القوافي هل

نستطيع أن نقول عنها إنها شعرا ؟

بهذا المفهوم للغة الشعرية سوف نقوم بالتطبيق على بعض النصوص التي وردت على ألسنة بعض شخوص مسرحيات السيد حافظ .

هذا « ضياء » في مسرحية « ٦ رجال في معتقل ٥٠٠ / ب شمال حيفا » تجري اللغة الشعرية ـ بمفهومها السابق ـ على لسانه جريان الماء في نهر ينساب حنينا وشوقا للوصول إلى مصبه :

الليل بيزحف على البلد زي الكابوس

الليل جاسوس

الغيم جاسوس

حتى القمر جاسوس

يا حبيبتي أنت فين

أنت فين .. ؟

إقرأ معي « الليل جاسوس » هذا التعبير الرائع الموحى بأشياء وأشياء ، هذا العالم الليلي الذي يضم تحت جناحيه ملايين الأشياء ما هو إلا جاسوس هذا العالم الليلي الذي يسجى « والليل إذا سجى » ما هو إلا جاسوس يتجسس علينا في نومنا في حلمنا ، إن الكاتب لم يقل لنا « الليل كالجاسوس » ولكنه قال « الليل جاسوس » لأنه في عرفه ورؤيته الليل جاسوس فعلا وليس كالجاسوس ، حتى الغيم الذي عادة ما يكون رمزاً للخير ـ إذ عادة ما يكون محملا بالأمطار التي تسقط فيخضر الزرع وينمو الضرع ـ هذا الغيم ما هو إلا جاسوس هو الآخر حتى القمر وسط هذا الجو الكئيب الذي يخاف

الانسان ان يتنفس فيه ، يخاف من دقات قلبه حينما تدق في صدره ، هذا القمر بنوره الذي قد يبعث الأمل أو التفاؤل في قلب الانسان حينما ينظر إليه خاصة في هذا الجو المليء برائحة الخيانة والعفونة والتجسس ، هذا القمر ما هو إلا جاسوس ... واخبيتاه في أي زمان نحن نعيش الآن .. أين المهرب .. أين المفر ..؟

لم يبق للانسان وسط هذا الجو .. وسط هذا العفن واللا انسانية والوحشية إلا أن يستنجد بحبيبته .

يا حبيبتي أنت فين
أنت فين ؟

وتكرار هذا التساؤل « أنت فين .. أنت فين .. ؟ » يوحي بمدى شراسة المأزق الذي يقع فيه الانسان أو الواقع فيه فعلا .. لذا فإنه يؤكد على « أنت فين » بالتكرار على حبيبته تسمعه فتنقذه من عفونة وشراسة هذا العالم الليلي المؤرق .. والحبيبة هنا ليست بالضرورة أن تكون فتاة أو امرأة أو أنثى .. ولكن قد تكون القيم المثلى والفضلى .. هي كل شيء جميل تقع عليه أعيننا .. هي الحياة الفاضلة .. هي الكلمة الطيبة .. هي كل شيء جميل فاصل عذري في هذا العالم المدنس الحقير الدنيء المليء بالشرور والآثام .

ونحن لا تخفى علينا مدى براعة الكاتب أو مدى توفيق « ضياء » حينما قال :

« الليل بيزحف على البلد زي الكابوس »

فهنا الفعل المضارع « يزحف » كان مناسبا وفي مكانه تماما .. الزحف لا يكون الا لشيء أو لشخص يريد أن يتلصص على شيء

أو ينجسس عليه أو يريد أن يغير أو يفاجيء انسانا على حين غره وهذا الفعل فيه من الحركة البطيئة الايقاع ما هو مناسب لحركة الليل ما بين غروب الشمس وشروقها في اليوم التالي .

وإذا كنا قد قلنا من قبل إن السيد حافظ استطاع في بعض الأحيان أن يقيم الوزن في بعض الجمل الشعرية التي يستخدمها فاننا نستطيع الآن ان ندلل على ذلك من خلال نفس السطور الشعرية السابقه ، فالسطور الأربعة السابقة :

الليل بيزحف ع البلد زي الكابوس
الليل جاسوس
الغيم جاسوس
حتى القمر جاسوس

جاءت من بحر الرجز حيث التفعيلة الأساسية « مستفعلن » ومشتقاتها

الليل بيز / مستفعلن
حف ع البلد / مستفعلن
زي الكابوس / مستفعلان
الليل جاسوس / مستفعلان
الغيم جاسوس / مستفعلان
حتى القمر / مستفعلن
جاسوس / فعول

غير أن السيد حافظ يلجأ إلى تغيير البحر بعد ذلك إلى « الرمل » حيث التفعلية الأساسية « فاعلاتن » ومشتقاتها :

يا حبيبتي / فاعلاتن
أنت فين / فاعلان
أنتي فين / فاعلان
يا حبيبتي / فاعلاتن

بالطبع لا تخفى علينا أن اللغة الشعرية على لسان « صياء » لغة من المستوى الثالث أي اللغة العامية المصرية الصرفة .

هذا مثال تطبيقي عملي على اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ ونحن إذا أوردنا جميع الشواهد التي تدلل بها على تلك اللغة فاننا سنحتاج إلى مجلدات ، خاصة إذا اعتمدنا على ذلك التحليل التفتيتي للغة وللنص الشعري وللكلمة ودورها في السطر بل من الممكن لنا ان نتحدث عن مهمة الحرف الواحد وأثره في الكلمة ، ولكننا سنكتفي بضرب مثال آخر أو مثالين ثم ننتقل بعد ذلك إلى الحديث جملة لا تفصيلا عن تلك اللغة الشعرية .

تقول الفتاة في مسرحية « الطبول الخرساء في الاودية الزرقاء ص ٢٢ » :

« حبنا ما زال طفلا حلو الحديث
مشرق الرؤيا
يكتب على رأس الكرة الارضية بأصابعه الطاهرة التي لم تلمس الحرام
أنا أنسان
أريد طفلا يحمل ملامحك
أريد منك اطفالا كثيرين

عيونهم مزيج من الوعي والثورة »

هنا مستوى اللغة هو المستوى الأول « اللغة العربية الفصحى » لكننا لا نجد الموسيقى أو الايقاع الذي وجدناه في المثال السابق .. هنا خليط من التفعليات التي لا نستطيع ردها إلى بحر معين أو تفعيلة معينة ، وأرجو ألا تخدعنا سلامة التفعيلتين

حبنا ما / فاعلاتن

زال طفلا / فاعلاتن

لاننا سنجد أن التفعيلة الثالثة حلو الحديث / مستفعلان

ثم السطر الثاني :

مشرق الـ / فاعلن

رؤيا / فعلن ( بتسكين الغين )

أو مشرق الرؤ / فاعلاتن يا / فع أو فا أو تن

ثم السطر الثالث :

يكتب / فاعل بضم اللام أو الباء

على رأ / فاعلن

س الكرة الـ / مستعلن

أرضي / فعلن ( بتسكين العين )

وهكذا خليط من الفعيلات التي لا نستطيع أن نردها إلى بحر معين أو تفعيلة معينة كما سبق القول .

إذن فلنترك لعبة الأوزان في هذا المثال ولنتجه اتجاها آخر ، اللغة هنا لغة ود ، وحب وحلم ولذا فهي تتسم بالتفاؤل والاشراق

والامل ، الأمل في الثورة التي ستقلب الاوضاع وتصححها وتعيد الوجه الحقيقي للبلاد . الأمل في الغد ، الأمل الذي يجلب معه الارادة القوية النابعة من الوعي السليم للثورة وللأشياء .. لذا كانت الفتاة تحلم باطفال كثيرين لانهم هم المستقبل ، إذن الكلمة هنا لا داعي لأن تكون رصاصة أو بندقية ولكنها هنا الكلمة الوردة الكلمة الطيبة الكلمة النقية ... الكلمة المشرقة .

ولكن هل نستطيع أن نقول إن التدفق الشعري أو اللغة الشعرية قد هربت بعض الشيء من المؤلف .. إقرأ معي السطر

« يكتب على رأس الكرة الأرضية بأصابعه الطاهرة التي لم تلمس الحرام انا أنسان »

الا تجد ان « التي لم تلمس الحرام » جاءت نافلة هنا أو جاءت دخيلة على ذلك التدفق الشعري الذي كان يجري على لسان الفتاة في هذا الجزء .

أعد القراءة مرة أخرى بدون تلك الكلمات .

« يكتب على رأس الكرة الارضية بأصابعه الطاهرة أنا انسان »

إذن لم يكن هناك داع لقول « التي لم تلمس الحرام » لانها اخرجت الجملة كلها أو السطر كله من مجال الشعر إلى مجال النثر ، لأنها اخرجتنا من ذلك التدفق الشعري إلى تلك التقريرية الفجة التي أخرجتنا بدورها من ذلك السياق الشاعري الجميل ، من ذل الحلم الوردي الهادىء إلى اسفلت اللغة النثرية ، فوقعنا على هذا الأسفلت فاقدين القدرة على الاستمرار مع الحوار .

إن من يقرأ مسرح السيد حافظ سيجد أن مسرحيته « ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري » من أنضج أعماله سواء من ناحية المعالجة او من ناحية الصياغة الفكرية أو استخدام الرمز أو العودة إلى الماضي واستلهام أو استثمار التراث الديني في معالجة الموضوع .

لكنني أخشى أن أتكلم عن اللغة الشعرية بل القصائد الشعرية التي جاءت أو وردت على السنة أبطال هذه المسرحية ذلك أن المسرحية عمل مشترك بين السيد حافظ والشاعر / محمد يوسف ، لكننا وقد عرفنا كيف تجري اللغة الشعرية في قلم السيد حافظ خاصة في عدم التزامها بالتفاعيل أو البحور أو الايقاعات فاننا نستطيع ان نفرق بين جهد محمد يوسف في هذه المسرحية وجهد السيد حافظ ... وعلى سبيل الاعتقاد وليس الاجزام اعتقد ان الاغنية التي جاءت على لسان المغنية في هذه المسرحية ص ٣٨ ما هي الا من ابداع محمد يوسف .

« بفتنتي وجسدي
من ها هنا للأبد
أخفيك من غدر الزمان
أخفيك من غدر المكان
يا سيدي « أبو المجون »
قلبي متيم مفتون
أخفيك في عيني
يا قرة العين

وما عليك من غد
أخفيك من احداثه
بفتنتي وجسدي
يا سيدي وتاج رأسي
نم على صدري
ثم ارتشف من ثغري
حلاوة الخمر
فافرح معي
من ها هنا للأبد
بفتنتي وجسدي
يا سيدي .. وتاج رأسي

وليس غريبا على مسرح السيد حافظ الذي يدين الواقع ويدعو إلى الثورة عليه من أجل مستقبل افضل ومن أجل حياة يسودها الاحترام المتبادل بين السلطة والشعب بين الحاكم والمحكوم ، ليس غريبا ان تأتي فيه مثل هذه الاغنية السابقة التي تدعو الى التكاسل والانغماس في الشهوات والنزول إلى درك اللذة السريعة التي تؤدي في النهاية الى التقاعس عن تأدية الواجب الوطني والانساني وعن تلبية ما يمليه علينا الضمير .

ليس غريبا أن تأتي مثل هذه الأغنية في مسرح السيد حافظ وذلك لابراز المعنى المضاد الذي يريد أن يؤكد عليه المؤلف .. فاللوحة إذا كانت كلها بيضاء قد لا يكون لها معنى .. أما عندما نضيف نقطة سوداء وسط هذا البياض فقد تكون هناك معان وأشياء

يمكن أن تقال .

وهذا بالفعل ما يود أن يقوله السيد حافظ حينما ضمن هذه الأغنية عمله المسرحي هذا ... فهو يريد أن يؤكد على الانغماس في الشهوات الذي تتردى فيه السلطة الحاكمة تاركة الشعب نهب الجوع والعطش والضياع والقلق والعراء ، في نفس الوقت الذي تغني فيه المغنية هذه الأغنية الفاسقة السابقة ، يغني الكورس آلام الشعب وأحزانه ويبكي ضياعه وقلقه وعرائه .. وعلى سبيل المثال ما جاء بصفحة ١٣ حيث يغني الكورس :

يا عبيد الأرض
يا كل الرعاة الطيبين
يا نفير الشرطة في السجن البعيد
يا صفوف المحتاجين والمساكين
والعرايا
والضحايا
يا كل المنبوذين
الصاعدين الهابطين في مملكة الحق والباطل
سلوا جائعا في هذه المدينة
عن بشاره الغد
عن أحلام الضائعين الجائعين
يا « أبا ذر » تموت غريبا
هل تموت غريبا « يا أبا ذر » ؟

وفي الوقت الذي يقول فيه « أبو المجون » رمز السلطة والفساد للراقصة :

فمك مثل النور
أنشده ينشدني
أخذه من فمي
حتى ينبثق الدم

وفي الوقت الذي يقول فيه « خبير التعمية » والذي يمثل المخابرات بكل اساليبها غير الشريفة وبكل حقارتها وعنفها وبذاءتها في الوقت الذي يقول فيه للملك أو لابي المجون رمز السلطة والتسلط والفساد والقهر :

« إنها فتاة ريفية
أمها أندلسية
فاتنة شرقية
لطيفة ندية
مولاي .. استخدمناها في بعض الأمور السياسية فنجحت ، وكانت ذكية لماحة .. تستطيع أن تستخدمها مع بعض زوار المدينة لمعرفة ما تبطنه الميمنة والميسرة .. وستكون لفراشك جسدا دافئا ولليلتك متعة خالصة » .

في مثل هذا الوقت ومثل هذا الزمن .. تهب الرياح الشريفة ويأتي الفكر الانساني بكل نقاوته وطهارته وحلاوته .. وتأتي

المعاني السامية على لسان زوجة ابي ذر لتحقق نوعا من المقابلة أو التضاد أو الصراع الدرامي في العمل ، تقول زوجة أبي ذر لسيدها :

يا سيدي
ومنبت الفكر الشريف
يا حلم الرجال الخصيب
ومنبت الفكر الشريف
تسلقت افكارك حوائط البيوت الضيقة المختنقة
وسقوف الاكواخ
بين كل حانة وحانة مسجد
وبين كل لص ووال جمع من الفقراء والمساكين
وبين الحق والباطل سجون الجلادين
وبين قصور السلاطين والامراء بيوت الفقراء
بلا طعام والموائد تمتد في حدائق القصور الغناء
بأطيب الطعام
وأنت هنا .. تشرب رملا وتأكل رملا هنا
إلى جواري
وهناك في المدينة
بين كل رجل ورجل رجل من الشرطة السرية
وبين صوتك وصوت الناس
التضليل والضلال المبين
وبين كل مضغة ومضغة من الطعام .. قلق المجاعة

يا شريدا ... استيقظ
يا « أبا ذر » يا غريباً ، منفيا
حدق في الأفق الأزرق واستيقظ

ويقول المؤدي وهو الضمير الصاحي هنا :

يا جميع الناس
لا بد ان تقاوموا
لا بد ان تزاحموا
حذاري ان تساوموا
فالسن بالسن
والعين بالعين
تدافعوا لتدفعوا الظلام
ولا تخافوا سطوة الظلام
فكلكم راع وكلكم رعية للحق والحرية
والسن بالسن
والعين بالعين
فقاوموا
وزاحموا
ولا تخافوا سطوة الحراس
يا فقراء
يا جميع الناس

إذن يتضح لنا انه عندما استعان السيد حافظ بهذا الكلام الساقط المسف على لسان المغنية أو « أبي المجون » أو المغنيات

الفيان ... فانه بذلك يقوى من عنصر الصراع الدرامي في لغته وفي مسرحه ، فلكي نعرف قيمة اللون الأبيض أو قيمة ضوء الشمس لا بد لنا أن نتعرف على اللون الأسود أو على الظلام الدامس ولكي نعرف قوة الحق وحلاوة الحرية لا بد لنا ان نعرف ما هو الباطل وكيف يكون القمع والأرهاب ، حتى نستمتع بالحق والحرية في حالة تحقيقها .

وإذا كانت مسرحية « ظهور واختفاء ابو ذر الغفاري » تؤكد على هذا المعنى السابق فان مسرحية « حكاية مدينة الزعفران » تؤكد ايضا على مثل هذا المعنى حيث مقبول المناضل أمل الشعب في الخلاص والذي تجري على لسانه المعاني والحكم من أجل الفقراء البسطاء ومن أجل زرع وحصاد الوعي في تفكيرهم ولكن السلطة أيضا له بالمرصاد والمخبرون السريون دائما وراءه ، عيونهم وراءه ، اقدامهم وراءه كالقدر المحتوم ، كالقضاء ، ويظلون وراءه حتى ينجح وزير الشرطة في اقناع الوالي بأن يعين - مقبول - خادما للعامة حتى يضرب به العامة فيهتفون بسقوطه ولانه يدخل السلك المنافق فانهم يكتمون انفاسه أكثر وأكثر .. وهذا تقليد عصري متبع في الحكومات الآن حينما يريدون أن يتخلصوا من مفكر له فكره الحر ويعيش مشاكل الشعب وأزماته بكل صدق ووعي . فإنهم لا يجدون أمامهم من طريقة الا تنصيبه وزيراً أو محافظا او نائبا أو .. ويجبرونه على اتباع اساليبهم في المراوغة والتسويف والمماطلة إلى أن يكرهه من كان يتبعه وينادي بسقوطه من كان يبايعه .. وهذا بالفعل ما حدث لمقبول عبد الشافي الذي هو

طيب مثل العصافير .. والنهر مثل قلبه يعطي الكثير والضوء مثل كلماته .. والذي هتف بسقوطه الشعب قرب نهاية المسرحية ، مما حدا بالوالي أن يقول : لقد قررنا عزل مقبول عبد الشافي من منصب خادم العامة حتى ترضى العامة ، وحينما يقول مقبول بعد خلعه :أنا من الناس
يقول له

الكورس : لا .. يا خادم العامة لست معنا

وحينما يتساءل من منكم معي لا يجد إلا زوجته التي تقول له انا معك يا مقبول أما الشعب والكورس هنا فيقول لا .. انت خادم العامة المخلوع .. معلنين بذلك رفضهم له مما يحدوا بالوالي لأن يصدر أوامره بالقبض عليه بعد أن نجح في إحكام العداء بينه وبين الشعب الذي كان يدافع عنه من قبل .

منتهى الصدق الفني والصدق الواقعي يقدمه لنا السيد حافظ في هاتين المسرحيتين « ظهور وأختفاء أبو ذر الغفاري » و « حكاية مدينة الزعفران » .

بهاتين المسرحيتين يثبت لنا السيد حافظ مدى معايشته للواقع بكل عفويته وبكل شوقه ايضا للخلاص من سيطرة الحاكم الطاغوت ، الحاكم اللاهي في كل زمان وكل مكان .

اللغة الشعرية في هاتين المسرحيتين تتراوح بين كونها لغة

تفاؤل في المستقبل ، ولغة حزن من الواقع المعايش ، هذا بالنسبة للشعب ومفكريه ، أما بالنسبة للطبقة الحاكمة فهي تتراوح بين التهديد والوعيد احيانا وبين الترغيب والخداع والمماطلة احيانا أخرى وبين الفسق والفجور والاشارات الجنسية أحيانا ثالثة .

والمسرحيتان تكادان تكونان نسيجا واحدا من حيث اللغة ومن حيث الشخصيات ومن حيث الاحداث والتصرفات ايضا .. ففي الاولى نجد « أبا ذر » وفي الثانية « مقبول عبد الشافي » وكلاهما رمز مجسد للامل والخلاص ، وفي الاولى نجد السلطان « أبو المجون » وفي الثانية نجد « الوالي » وفي كلاهما يمثلان السلطة الغاشمة المتسلطة المستبدة في حكمها وفي رأيها ، القابضة على الاشياء بالحديد والنار ، وفي الاولى نجد الكورس : صوت الشعب ، وفي الثانية أيضا نجد الكورس : صوت الشعب ، وفي الاولى حاشية السلطان الممثلة في كبير الحراس وأفراد الشرطة وخبير التعمية والملثمين اي المخبرين السريين وفي الثانية نجد حاشية الوالي ممثلة في رئيس الشرطة وأفراد الشرطة والحراس .

اما المضمون الذي يعالجه السيد حافظ في كلتا المسرحيتين فهو مضمون واحد صراع الطبقة الحاكمة مع الشعب من أجل البقاء تحقيق مزيد من القبضة النارية عليه في حالة ما إذا خرج صوت أمين ينادي بإعطاء الشعب حقوقه الضائعة في متاهات وسراديب وعفونة القصور .

أيضا طريقة المعالجة تكاد تكون متقاربة في كل من

المسرحيتين .. في مقدمة مسرحية « ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري » يقول السيد حافظ :

« تقع أحداث هذه المسرحية في دولة « فردوس الشورى » الفردوس الأخضر سابقا أي انها دولة ليس لها موقع جغرافي في خريطة العالم لانها دولة تقع على حدود اللازمان واللامكان بمعنى انها دولة معنوية تظهر في عصور التخلف والعجز والقهر والهزيمة .. إذن فهي دولة موجودة في كل زمان ومكان بحكم الواقع وإن كانت معلقة على حافة اللازمان واللامكان بحكم التصور الذهني .. » .

وسنجد أيضاً أن نفس الكلام ينطبق تقريبا على مسرحية « حكاية مدينة الزعفران » فهي ليست محددة بمكان بذاته ولا زمان بعينه .

وان كان اسم « أبو ذر الغفارى » وقول مقبول « يا حبيبى يا رسول الله ص ٣٣ » يقول إن المكان مكان اسلامي والدولة التي تجرى فيها هذه الاحداث دولة مسلمة . ولكن هل يعيب الشاعر أن يقول قصيدتين في موضوع واحد ومن نفس البحر ؟

إن هذا يؤكد شيئا هاما ، يؤكد مدى الحاح هذا الموضوع على الكاتب أو الشاعر ومدى ما يعانيه من جراء هذا الموضوع .. لذا فانه عندما يظن انه عبر عنه في عمل شعري يكاد يكون متكامل لا يلبث ان يكتشف انه ما زال عنده الكثير لكي يقوله عن نفس الموضوع وبنفس الطريقة تقريبا .

إذن لا غبار لان تكون المسرحيتان تتحدثان عن موضوع واحد أو تكونان امتداداً لنفس الموضوع . وسنقتطع هنا امثلة لما جاء

على لسان بعض الشخصيات المتقاربة في دورها لنؤكد على التقارب فى اللغة بين شخوص المسرحيتين .

يتساءل السلطان « أبو المجون » « في مسرحية » ظهور واختفاء ابو ذر الغفاري ص ٥٧ » .

كيف نعزله عن الناس ؟
وكيف نكس قامته
هل ننفيه مرة اخرى ؟
هل نغريه بالسلطة ؟
هل نعطيه جاها ومنصبا ؟
هل نبعده عن الفقراء حتى يفقد حزبه ؟
خبرونى ماذا أصنع .. ؟

ويكون الحديث عن « مقبول عبد الشافى » بين الوالى والوزير في مسرحية « حكاية مدينة الزعفران ص ٥٠ »

الوزير : وبعد ؟
الوالى : لا بد من قهره .
الوزير : هل يمكننا تعيينه في منصب ما ؟
الوالى : كيف ؟
الوزير : افهمنى .
الوالى : كيف ؟
الوزير : نصنع منه « سلطه » يصبح داخل اللعبة لا خارجها .

الوالى : معقول دعنى افكر .

ثم يستكمل الحديث ص ٥٥ وبعد أن قتل خادم العامة فلاحا :

**الوزير** : هذه فرصتنا ... مقبول .

**الوالى** : ماذا ... من ؟

**الوزير** : مقبول عبد الشافى .

**الوالى** : لا يمكن .

**الوزير** : هذا الثوري اللامع .

**الوالى** : لا يمكن .

**الوزير** : مولاي نضرب عصفورين بحجر واحد .

**الوالى** : يفكر ( يفكر ) .... هل تظن .. ؟

**الوزير** : نرضى الناس وأنفسنا ونتخلص من الاثنين .

**الوالى** : واذا لم يعقل .

**الوزير** : نعزله بقرار سياسي .

**الوالى** : أفكر .

يقول « ابو ذر » ص ١٦ :

لا لا لم يكن الجوع ولم يكن الفقر
لا لا يا أصحابي
الخوف ... الخوف هو الذي أصمكم
وأخرسكم
لقد رأيته بعينى يدخل بيوتكم في الليل
مدعيا أنه من رجال الشرطة السرية
مدعيا أنه من رجال العيون السرية

جئت
لا نذركم
أنه عصر الموت للروح
هل تدركون ياأصحابي كيف ينفيكم الخوف
وأنتم في بيوتكم تتضورون جوعا .
وتنامون على الحزن والفقر والحاجة ؟

ويقول « مقبول عبد الشافى » ص ٤٣

انتظرت الناس فى كل وقت حتى فى الحلم
كنت أخاف أن يكون شخص ما يراقبنى

وفى نهاية مسرحية « ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى » يقول الكورس

لا .. أبو ذر مات
لا .. أبو ذر لم يمت
إنه بينكم ... أيها الناس
انظروا ها هو أبو ذر
فتشوا عنه
إنه بينكم
أبو ذر بينكم
فتشوا عنه واحسوه
إنه بينكم
« أبو ذر » بينكم ايها الناس

وفى نهاية مسرحية « حكاية مدينة الزعفران » يقول الكورس :

وظل الناس يحكون مات مقبول

وتقول الزوجة : لا . إنه حي فى مكان ما
إنى انتظره
أبحث عنه فى كل مكان

الكور : ميت أم حي
حي أم ميت
مات عاش
الحرم بين والحلال بين
يا أمه ضحكت من جهلها الأمم ... الخ

وربما هذه الامثلة التى سقناها لا نجد فيها ذلك التكثيف في اللغة الشعرية ذلك الذي تحدثنا عنه عند اتفاقنا على مدلول اللغة الشعرية التى سوف نتحدث عنها ولكنا لم نسق هذه الامثلة للتدليل على ذلك التكثيف ولكن للتدليل على نوعية اللغة التى تجرى على ألسنة الشخوص التى تؤدى دورها المتشابه فى هاتين المسرحيتين .

والآن دعنا عزيزى القارىء ننتقل الى الحديث عن نقطة اخرى فى مسرح السيد حافظ وهي استخدامه للأمثال الشعبية وللآيات القرآنية والأحاديث النبوية بل وأستفادته من التراث الشعري العربي القديم وتضمينه عبارته الشعرية ومثل هذه الاستخدامات قد استفاد منها الشاعر المعاصر فنراه يضمن مسرحياته بعض الآيات القرآنية أو الأحاديث النبوية أو أبيات لشاعر عربي قديم أو اسطورة عربية - أو أجنبية - ولو كان المكان يسمح لسقت الكثير من الأمثلة الشعرية التى ندلل بها على ذلك .

عن الامثل الشعبية أو لتراث الشعبي يقول د . احسان عباس فى كتابه الهام « اتجاهات الشعر العربي المعاصر عالم المعرفة - ٢ - الكويت » يقول : للتراث الشعبي ميزة هامة لانه تراث قريب حي ، وحين يلجأ اليه الشاعر لا يحس انه مثقل بما فى الماضى الطويل من خلافات ومشكلات .

يقول ايضاً فى نفس الموضع « وتكمن الجاذبية فى التراث الشعبي فى انه يمثل جسراً ممتدا بين الشاعر والناس من حوله ، فهو بذلك يؤدى دور المسرحية - الى حد ما - فى ايقاظ الشعور القومي وابقائه حيا .. »

وفى كتابه « فلسفة المثل الشعبي » - المكتبة الثقافية - ١٩٣ - القاهرة - يقول الشاعر محمد ابراهيم ابو سنه ص ١٠ : خلال النضال الاجتماعي والسياسي على طول مراحل التاريخ الذي كان دائما تاريخ طبقات حدثت وفقا للبناء الاجتماعي تحديدات طبقية للثقافة والفكر وكانت القواعد الشعبية لا تكاد تعثر على أوليات الوسائل للحصول على مستوى ثقافي يصلح فى ايجابية وسرعة لتقوية موقفها اللهم إلا ما تقوم به المؤسسات الدينية من تلقين دروسها بقصد التوجيه الاخلاقي المحض وكان لا بد من ظهور لون من ألوان الثقافة يمثل عقلية ووعي وافكار الطبقات الشعبية .

ويقول الشاعر محمد ابراهيم ابو سنه ... والمثل كأي مظهر من مظاهر الفكر الشعبي هو موقف صادق يختزن وجهة نظر قد لا تكون فى الامتداد الايديولوجى السليم ولكنها تحمل غبار التجارب الاجتماعية المادية والمثل كتعبير يصوغ الموقف المادى

بلا وساطة نظرية »

ومن هنا فانه ليس غريبا أن تتحلل اللغة الشعرية فى مسرح السيد حافظ بعض الامثال الشعبية التى يحتاجها الموقف أو سياق الحديث ونضرب هنا بعض الامثلة لمثل هذه الامثال الشعبية :

تقول « روحية » « في مسرحية »حدث كما حدث ولكن لم يحدث اي حدث ( ص ٤٨ ) وعلى رأي المثل : من حبنا حبناه وصار متاعنا متاعه .

ويرد عليه زكي مكملا : ومن كرهنا كرهناه يحرم علينا اجتماعه .

وفي مسرحية « هم كما هم ولكن ليس هما الزعاليك » يقول شحاته المثل المشهور :

« على قد لحافك مد رجليك »

وفي مسرحية « حبيبتي انا مسافر والقطار انت والرحلة الانسان ص ٥٦ » .

تأتي لقطة ذكية من التراث او الفلكور الشعبي المصري وهي :

ازهار : شابه يا شابه
هدى : نعم رده
ازهار : جوزك فين ؟
هدى : في المدينة
ازهار : بيجيب لك ايه ؟
هدى : عسل وطحينه
ازهار : اديني حبه ( او لحسه )
هدى : خشى خدي

ازهار : الكلبة تعضني
هدى : ماتخفيش
ازهار : هاتي ايديك
هدى : خدي

وتأتي هذه اللقطة من الفلكور او التراث المصري وسط حديث ازهار مع هدى وكأنهما تحلمان وهما موجودتان داخل الملجأ - بعالم الطفولة والعاب الطفولة ولا يكتفي السيد حافظ باللجوء الى التراث الشعبي المصري بل انه يلجأ الى التراث الشعبي العربي القديم فمن المعروف في تراثنا الشعبي العربي ان هناك المستحيلات الثلاثة : الغول - العنقاء - الخل الوفي .. ولكن لم يعرف على وجه التحديد ما هي مواصفات او شكل الغول او الافلام او التمثيليات او الحواديت او الحكايات على انه حيوان هائل عملاق يستطيع ان يقهر اية قوة امامه مهما كان حجم هذه القوة ومقدرتها ولكن السيد حافظ في مسرحيته « الحانة الشاحبة اعين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ص ١٥٦ » يعطينا صورة مجسمة عن الغولة الجديدة فهي ( شعر ) اصفر وعيون خضرة ووشها في لون القمر .. قمر وعينها شمس الصبح اللي مكسوفة .. وماسكة في ايديها سلة مليانة دولارات ذهب ترميها وهي ماشية عربية الجنون والخلق مش حاسه ان

الديبارات تبلع ايدين اللي يلمسها بتسلب عقول الخلايق ) هذه هي العولة او ام العولة في العصر الحديث كما يتصورها السيد حافظ .
اما بالنسبة لتوظيف التراث الديني من آيات قرآنية واحاديث نبوية في مسرح السيد حافظ فقد لاحظناه على لسان بعض الشخصيات في بعض المسرحيات نذكر فيها على سبيل المثال : قول ابي ذر ص ٢٦ من مسرحية ظهور واختفاء ابو ذر الغفاري « لقد سمعت رسول الله ( صلعم ) يقول :
ليموتن رجل منكم بغلاة من الارض
تشهده عصبة من المؤمنين
او قول الملثم ( ٣ ) ص ٤٨ : مصيرهم السجن « وبئس القرار » او القول المؤدي ص ٥٧ : كلكم راعٍ ..
او قول الامير في مسرحية « حبيبتي اميرة السينما » ص ٢٠٢ : وكنت نسيا منسيا او قول حنفي في مسرحية « حبيبتي انا مسافـــر ... » ص ٧١ : دثرينـــي .. دثريني ..
او قول مجيده ص ٣٨ : اقسم بالشفق .

ازهار : والقمر اذا غسق
عائشة : واليوم الموعود .
هدى : وشاهد ومشهود

الجميع : والنار ذات الوقود .

او قول شحاته في مسرحية « وهم كما هم وليس هم الزعاليك » ص ١٨٢ :

ولكل اجل كتاب .

ونحن لا نستطيع ان ننسى ذلك الحديث الصوفي الذي يذكرنا باهل الاحوال والمقامات والذي جاء على لسان راويه في مسرحية « الحانه الشاحبة العين تنتظر ... » ص ١٨٨ حيث تقول في جزء منه :

« بجزء من نوره المقدس في داخلي .. سرى في جسدي من خلال روحي كان عذبا عذوبة فجر الصيف البارد .. كان حنونا كرعشة الربيع كعذاري ... كانت همساته انغام البشر كلهم .. »

وبالنسبة لتوظيف التراث العربي القديم من شعر وخلافه نجد على سبيل المثال ان السيد حافظ يستعين او يستثمر صوراً من حياة ابي ذر الغفاري الصحابي الجليل في مسرحيته « ظهور واختفاء ابو ذر الغفاري » وانه يستعين بشطر من بيت لابي الطيب المتنبي :

« يا امة ضحكت من جهلها الامم » .

* * *

وهكذا يستفيد السيد حافظ في مسرحه باقصى ما يمكن استفادته من الحياة ، من الامثال

الشعبية ، من القران الكريم والاحاديث النبوية ، من التراث الديني والصوفي والعربي القديم والحديث ، بكل ما يحدث حوله من احداث واراء وافكار ... انه يعيش الحياة بكل مظاهرها بكل عنفوانها بكل تناقضاتها لذا فان هذا كله يظهر في مسرحه بدون ادنى افتعال ودون ادنى تكلفة .. لماذا ؟

لانه انسان صادق مع نفسه ، مع قلمه ، مع الآخرين ... لذا جاءت لغته مناسبة لكل شخصية تجري على لسانها هذه اللغة .

واذا كانت هناك اشياء واشياء لم نتحدث عنها في مسرح السيد حافظ وفي لغته الشعرية فالعذر ان ضيق المساحة لم يسمح وان شاء الله لنا لقاءات حول مسرح السيد حافظ ليس فقط حول اللغة الشعرية في مسرحه ولكن الحياة في مسرحه .

**احمد فضل شبلول**
**جريدة الثورة عددي ١٢/١٩**
**اكتوبر ١٩٨١ ـ اليمن الشمالي**

# ابــو ذر الجديــد

## بقلم :
## عبد الله هاشم

( ١ )

يتقدم السيد حافظ في مسرحه بخطوات ثابتة مما يؤيد القول بانه اهم كاتب مسرحي طليعي ظهر في السبعينات ... ان مسرحه يسير في خط متنام والمسرح الطليعي الذي يكتبه لم يكن عملية « مسايرة » « للموضة » الاجنبية - كما يدعي البعض - بل كان تقدما جادا يؤكد اصالة التجديد الذي يحاوله ويحتاج الى وقت حتى يتذوقه ويتعود عليه القارىء والمشاهد العربي شأنه شأن المسرح الطليعي في الخارج الذي يكتبه يونسكو وبيكت ، اداموف - يؤكد هذا القول هاتان المسرحيتان اللتان صدرتا اخيرا في كتاب واللتان نحن بصددهما هنا .

وهما مسرحيتا « اختفاء وظهور ابي ذر الغفاري » « الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب » .

ففيْ مسرحية « ظهور واختفاء ابي ذر الغفاري »
جمع الكاتب بين الاصالة والمعاصرة ففيها يلتقى اعرق مضمون مع احدث تكنيك .. فيها يلتقي الحدث التاريخي المستمد من التاريخ

الحياتي الديني ـ ممثلا في حياة شخصية ابي ذر الغفاري مع احدث ما وصل اليه التكنيك المسرحي المستمد من المسرح الطليعي . واذا كان الكاتب قد استخدم في مسرحياته السابقة شخصيات من الحياة المعاصرة فانه هنا يرجع الى التاريخ ليستمد شخصية « ابو ذر الغفاري » وهو لا يعود اليها عودا جامدا والا لما ارتفع بها عن ان تكون حكاية تاريخية كالاف الحكايات التي تعج بها الكتابة التي كتبت عن هذا الصحابي الجليل وانما هو وقع على معطياتها الخاصة فيطوعها لقالب المسرح ويصبها في اطار عصري جديد محاولا اسقاطه على العصر الحديث ليستطيع من خلال هذا الاسقاط ان يقول كل ما يريده في مشاكل هذا العصر رامزا حينا .. وواقعيا حينا اخر ، مفهما في الثالثة ، لكنه في كل الحالات لا يبعد عن المعنى العام الذي يريده من الشخصية ان توجه الينا . ولم يستخدم السيد حافظ عناصر التاريخ المعروفة بل اخذ الشخصية وجعلها تظهر وتختفي في العصر الاموي الذي يحكمه السلطان « فاتك » ومن بعده ابنه « ابو المجون » ـ لاحظ دلالة الاسماء التي اختارها المؤلف ـ وهاتان الشخصيتان ـ كذلك شخصيات موجودة في العصر الاموي والكاتب يشير الى هذا في مقدمة مسرحيته من ان « البلد » التي تدور فيها احداث المسرحية « غير موجودة ولكن من الممكن ان توجد في اي بلد يوجد فيه قهر وظلم واستبداد فالبلد تسمى « فردوس الشورى » الوادي الاخضر سابقا »

ولهذا يبقى قصد الكاتب واضحا من انه يقصد المعنى المعنوي لقهر الانسان في العصر الحديث من ثورية محيطة الى الوقوف مع الفقراء ضد الظلم الاجتماعي والقهر السياسي .. رافعا شأن الكلمة ـ الفعل ـ في وجه هذا العالم .

لا .. لا يا اصحابي الخوف هو الذي اصمكم واخرسكم لقد رأيته بعيني يدخل بيوتكم في الليل مدعيا انه من رجال الشرطة السرية جئت ( يخطو نحو المسرح ) لانذركم .. انه عصر الموت للروح هل تدركون يا اصحابي كيف ينفيكم الخوف .. وانتم في بيوتكم تتضورون جوعا .. وتنامون على الحزن والفقر والحاجة .

هذا ما جاء يبشر به أبو ذر الغفاري الجديد فى البؤرة الاولى من المسرحية التى قسمها المؤلف الى ثلاث بؤرات ، « البؤرة الاولى بأسم التفسير والبؤرة الثانية باسم الادراك والثالثة باسم الموقف .

« فبؤرة التفسير » كما هو واضح من معنى التقسيم يفسر لنا اسباب عودة ابى ذر في عصر السلطان « فاتك » ثم من بعده ابنه « أبو المجون » لقد ظهر لهم لتجاوزهم سلطانهم ومطالبتهم بالعدل ورفع الجور عن الشعب .. ظهر لهم فى يقظتهم ونومهم .

السلطان « فاتك » أبو ذر الغفاري رأيته امامى وجها لوجه بصق على وجهى .. اقتلوه .. اقبضوا عليه فورا .. اقتلوه قبل ان يقتل .

كبير الحراس .. ابو ذر ؟؟ لقد مات يا مولاي منذ زمن ؟؟

السلطان : لم يمت شاهدته ، شاهدنى .. ناقشته .. ناقشنى .. جادلنى ، جادلته حاورنى ، حاورته .. افحمنى ، افحمته .. من يأتنى به من قبره ؟؟ ص ٢٣ لقد مات ابو ذر جسديا ولكنه بقي فكرة رمزا ، كلمة ضد سلطان جائر .. يقف مع المقهورين الفقراء المظلومين وما ظهوره واختفاؤه ! الا ظهور واختفاء افكاره التى نادى بها .. ان مهمة ابي ذر كما أراده المؤلف هذا هو أن يبصر الشعب المطحون بتلك اللعنات التى اصابته واحالته الى شكل لا انساني بسكونه على الظلم .. ان مهمته هي تحريك الثورة على ما يمسخ

الانسان .. أملا في انسان متحرر من الخوف والعوز . حتى اذا وصلنا للبؤرة الثانية « الادراك » يبدأ ادراك الشعب التي اسعلتها اقفال القبض والقهر لجموع كثيرة من افراده وتبدو الامور هادئة على السطح .. ولكن الاعماق مليئة بالغضب والثورة « شرطى ( ١ ) كل شيء على ما يرام .. الآمن مستتب ، والهدوء يسمح له بالتجول في المدينة .. شرطى ( ٢ ) : الناس تخاف منا وحين يسمعون وقع اقدامنا يلزمون حدودهم ، وبيوتهم . ويظهرون لنا التوفير والاحترام وهذا يكفينا ص ٤٧ .
لكن هل هذا القهر بقادر على قتل الفكرة ، والكلمة - الفعل - التى بذرها هذا الثائر .. بل زادها ثورة .. ان الكورس - المعلق على الاحداث - والموصل لافكار المؤلف واستخدامه ببراعة كبيرة تذكر لتوصيل المعنى الينا كمتلقين يقول الكورس : هل تسمعون أيها الناس كيف يساق الناس في رعاية الحرية الى السجون تحت وطأة الظلام ونحن كلنا نردهم باللغو والجدال والكلام هل تسمعون هل تفهمون ؟؟ ص ٧٢ .

وحينما يبدأ الادراك - والوعي لابد من اتخاذ الموقف وقد تحقق فعلا - بالبؤرة الثالثة « الادراك » - متجسدة فى شخص القاضى سيف الدين الفاروق .
- حرض الناس ضد الحاكم ورفع النير عنهم وقبض عليه لتتم محاكمته لتحريض العامة والغوغاء على الثورة ضد الحاكم ... !

« الوزير : تكلم يا رجل امام مولانا بطريقة محترمة قل من أنت . قل ان اسمك سيف الدين الفاروق .
سيف الدين الفاروق : كنت نطفة في رحم امي ثم سواني الله بيد القدرة كنت اعمى فأبصر قلبي بنور الله لان الله هو الحق ، كنت ضعيفا فوهبني الله القوة رأيت الحق بالناس وفي الناس فنطقت

وشاهدت الصدق في الناس فعرفت الحرام بينا والحلال بينا يا وزير مولاي .. »
ص ٩٥

انه الانسان ممثلا في سيف الدين الذي كان نطفة ثم منحه الله القوة والحرية ممثلة في الكلمة - الفعل - ولا بد من الحفاظ عليها ... لقد مات ابو ذر الغفاري جسميا ولكن بقى فكره وكلمة حق امام القهر وظهوره واختفاؤه ، ما هو الا ظهور واختفاء افكاره على مر العصور ويناضل من اجلها الثوار ويموتون في سبيلها ... لكن الفكرة لا تموت لانها تظهر في عصر يظلم فيه انسان ويقهر « الكورس » : لابو ذر لم يمت انه حي بين الناس .. انه بينكم .. ايها الناس .. انظروا ها هو ابو ذر فتشوا عنه .. واحموه انه بينكم ابو ذر بينكم ايها الناس ..» ص ١٠٠

ان هذه المسرحية تؤكد قدرة الفكرة والكلمة التحريضية على الانسان في نضاله ضد قوى البغي والقهر الاجتماعي والسياسي .

وقد استفاد السيد حافظ من جميع فنون المسرح في مسرحيته من ملحمي الى كلاسيكي .. ودراما موسيقية - فالسيد دائم التجريب وقد نجح في مزج هذه العناصر جميعها ليخرج لنا هذا العمل الطليعي الجاد .

اما عن اللغة في المسرحية فهي لغة شاعرية - فقد اشترك الشاعر محمد يوسف في صياغتها مكثفة المعاني والرؤى تحمل ثورة الحلم الذي اراده ابو ذر ولم يحققه ولكن بقيت كلماته وافكاره ونضاله هدى ونبراسا لثوار يأتون من بعده يكملون ما بدأه . وإن كنت أعيب على المؤلف سقوط اللغة في بعض المواقف الحساسة في المسرحية كادت ان تفسد مواقف بأكملها مثال ذلك : لما وقف القاضي سيف الدين يحاكم من السلطان : أبو المجون : من أنت سيف الدين

الفاروق : واحد من الشعب الاخرس المضروب على قفاه .. ان هذه الكلمات وخصوصا « المضروب على قفاه » - هبطت بمستوى الموقف وجعلته اشبه بالنكتة .

( ٢ )

اما المسرحية الثانية التى ضمها الكاتب وهى ، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ، فهى تعالج نفس مشكلة المسرحية الاولى فهي عن قهر الانسان ومحاولة التخلص من هذا القهر والهزيمة والثورة على الوضع المزرى لكن شخصياتها يختارها المؤلف من العصر الحديث فاحداثها تدور بعد ٥ يونيو ١٩٦٧ م حول مجموعة من الشباب يتساءلون عن اسباب الهزيمة ويحاكمون القوة الغاشمة التى تحكمت فيهم واوردتهم هذه المهانة والقهر الذى يعيشون فيه بالاستيلاء على مقدراته وارضه .. ويتجادلون بالكلمة المناضلة لمعرفة الاسباب والثورة عليها ان الحل لابد ان يكون جماعيا حتى تتحقق الثورة كاملة لابد من تطهير الداخل حتى يتم تطهير البلاد من الغريب الذى يربض على الارض ويشل مقدرات الانسان ويجعل منه لاجئا وفقيرا ومعدما لابد من تحرير الانسان من التخلف والفقر ليكون قادرا على تحرير ارضه من العدو ..

فالمسرحية تنقسم الى فصلين .. وقد قسم المسرح الى اربعة مستويات المستويان الاوليان في داخل الصالة .. المستوى الاول من اليمين مجموعة ( ١ ) عليها الرجال بملابسهم الخضراء .. وفي اليسار مجموعة ( ٢ ) تجلس النساء بملاءة بيضاء ، وفي اليمين الرجل العجوز يقف ومعه شبكة وشجرة بها بعض السهول الخضراء وبجواره في اليسار على نفس المستوى توجد امرأة في مناطق بها رمال وصخور قد ضلت الطريق ويبدو عليها كبر السن

وبجوارها شجرة صلعاء ، وفي المستوى الثالث على المسرح في اليمين توجد مجموعة من القوات المصرية ، وفى اليسار توجد مجموعة الفدائيين الفلسطينيين . ويبدأ الجدال بين بعضهم البعض وبين الآخرين ان هؤلاء المناضلين ينتظرون من يقودهم ويعبرون عن معاناتهم بسرد احلامهم الموؤدة ومحاولة تجاوزها .. ان ما يتمنونه كما يعبر عنوان المسرحية تحدث البراءة ممثلة فى الطفل والحكمة والقوة فى الكهل الغاضب فالبراءة والحكمة والشجاعة والكلمة القوية مطلوبة فى نضال الانسان ضد قوات القهر فى العالم لتحرير الانسان من القهر الداخلى والخارجى .. فنتعرف على ابطالنا مؤمن كامل ، جابر محمد ، على المستوى الاول ثم ياسر ، ليلى ، مارلو ، صبحى راوية ، على المستوى الثاني ويستخدم السيد حافظ الاضواء لنعرف حياة ابطاله وهم صغار ومعاناتهم الاجتماعية فهذا مارلو الالماني الذي آمن بقضية تحرير الانسان وارادته فى أي مكان وجاء لينضم للفدائيين الفلسطينيين .. وكان المؤلف يقول ان وحدة المصير قد جمعتهم مهما اختلفت هويتهم فهم يدافعون عن قضية واحدة الا وهي تحرير الانسان من القهر داخليا وخارجيا .. السلطة الظالمة القاهرة والخارجية ممثلة فى الاستعمار مما يؤكد هذا القول الحوار الذي يدور بين مؤمن ووالديه « مؤمن : يفرضون على رأيهم .. فلان اعظم كاتب .. فلان وحش الام وانت مالك اكتب زي ما هو مكتوبلك .

مؤمن : ما اقدرش .

الاب : ليه .

مؤمن : علشان بيدفنوا شخصيتي بيدفنوها .. تحت رجليهم .

وهذه مأساتهم جميعا فهم حين يتخلصون من القهر المعنوى الداخلى فهم قادرون على الفعل .

ان السيد حافظ أكد بهاتين المسرحيتين ثبوت اقدامه في المسرح الطليعي الجديد ويعتبر بحق اعمق المسرحيين الشبان اصالة وتجديدا .

**عبد الله هاشم ـ الاسكندرية**

**صحيفة الجماهيرية ـ ليبيا**
**٢٥ سبتمبر ١٩٨١**

## حبيبتي أميرة السينما
### ثلاث مسرحيات
### تأليف : السيد حافظ .

* الزميل السيد حافظ من مواليد الأسكندرية عام ١٩٤٨ وقد بدأ أنتاجه المسرحي وكتاباته بالظهور منشورة في كتب منذ عام ١٩٧١ ، ومنذ ذلك التاريخ حتى ١٩٨٠ صدرت له تسعة كتب بين مسرحية وقصة قصيرة ، ولديه تحت الطبع ما لا يقل عن أربعة أعمال جديدة .

★ وفي الفترة الأخيرة صدرت له في كتاب واحد ثلاث مسرحيات مرتبة على التوالي : « حكاية مدينة الزعفران » ، وهي من فصلين . ثم مسرحية « ٦ رجال في معتقل » والثالثة : « مسرحية اميرة السينما » . الطبعة الاولى من هذه المسرحيات طبعت في الكويت على مطابع صوت الخليج ، وقدم لهذه الطبعة المخرج والأستاذ المسرحي سعد أردش .

بتقديم أرخ فيه لجيل الكاتب وتأثره باحداث الفترة القومية في الخمسينات إلى السبعينات ، وبعض ما قاله سعد أردش يعطينا فكرة عن تلك الفترة وأثرها في تكوين السيد حافظ وجيله معا : هو جيل

لمعت في عيونه ابتسامة الآمل في حياة افضل ، لكن أمله سرعان ما اصيب ، لا أقول بخيبة أمل ، ولكن باليأس الكامل من كل ما كان من اجداده وآبائه وأخوانه الكبار ، بل في إمكانية اصلاح ما أفسده الدهر .. !!

ويرى سعد أردش في مسرحيتي الكاتب « ٦ رجال في معتقل » و « مدينة الزعفران » ، محاكمة مزدوجة لكل من المؤسستين العسكرية والمدنية . فالاولى تحاكم المؤسسة العسكرية وفي الثانية محاكمة للمؤسسة المدنية . على ان المحاكمة الاولى لا تعكس كل اليأس ، وإنما تحمل خيطا دقيقا من الامل يمكن ، لو تحقق ، ان يحمل إلى الأبناء والأحفاد بشرى التحرر ، والعتق والعدل الآجتماعي ، والآمل يمكن على أية حال - كما يقول سعد أردش - ان يتحقق إذا عولجت السيئات التي يشير إليها الكاتب في احداثه وفي شخصياته المسرحية . والهدف الأساسي عند الكاتب ليس المسرح في حد ذاته ، ليس الصيغة الفنية على أي شكل من الآشكال ، ولكنه الكلمة والمضمون ، إنه يمتلىء بمضمون ما ، ثم يصبه في قالب فني ، ومضامينة ذات صيغة انسانية عامة ، وتلمس في عمله الواحد كل ركائز التكوين الآجتماعي .

* مسرحية « مدينة الزعفران » نجد السيد حافظ يكتبها باللغة الفصحى ، بينما كتب مسرحية « ٦ رجال في معتقل » بالعامية ، ومن خلال فكر المسرحيتين يلاحظ القارىء شيئا هاما . وهو ان « مدينة الزعفران » فيها رؤية عامة لقضية العدالة الانسانية ،

فليس المهم ان تندلع ثورة تغيير الواقع وتقوم على أثرها التشريعات العادلة . فقد تتحول هذه التشريعات إلى مجرد متغيرات شكلية في ادارات السلطة ، وإذا تفاعل بها الشعب ، فقد لا يكون بالنتيجة كل ذلك في محله . إذ أثبتت أحداث التاريخ واحداث التغيير ان المهم من كل تغيير يكمن في النتيجة وليس فيما يجري من تغيير . فربما لان القضية انسانية عامة كتبها السيد حافظ باللغة الفصحى لانها تنسحب على مجرى التاريخ . بينما المسرحية الاخرى كتبت بالعامية لكونها تتحدث عن مجموعة من رجال الجيش المصري وجدوا انفسهم في معتقل للجيش الاسرائيلي اثر هزيمة ١٩٦٧ ، وهم من طبقات عسكرية مختلفة الرتب ومن طبقات اجتماعية مختلفة الظروف والثقافة ، في هذه المسرحية كانت رؤيته تنصب على المؤسسة العسكرية وكانت محصورة بظروف الهزيمة وتخص الأنسان المصري . بينما الثانية تخص الأنسانية .

وقد كتب السيد حافظ المسرحية الثالثة « حبيبتي أميرة السينما » بالفصحى والعامية معا مستخدماً اللهجتين في الحوار ، فإذا أمكن تفسير القصد فى الاولى والثانية من كتابة واحدة بالفصحى واخرى بالعامية ، فبماذا يمكن تفسير الجمع بين اللهجتين في الثالثة .

على كل حال ، ان ضاق مجال عرض المسرحيتين في هذا المكان ، فلن يصعب القول ان السيد حافظ من كتاب المسرح الانسانيين ليس بنزعته نحو العدالة في الحياة فقط ولكن في اندماجه في هموم الحياة العربية ككل . في تعبها الانساني والمحاولة العاجزة

عن خلق نظام يحقق مجتمعا جديدا تتحقق فيه سعادة تمسح التعاسة والاندحار في أعماق الانسان العربي ، السيء الحظ .

**سعيد فرحات**

١٨/ ٨/ ١٩٨١

**جريدة الرأي العام .**

## المسافر .. والقطار

لا يعرف أحد لماذا توقف كاتب القصة الموهوب « محمد حافظ رجب » عن الكتابة ، قد تكون هناك عدة اسباب تضافرت لأن تبعده عن الحياة الثقافية لينزوي بعيدا ، وحيداً وهو الذي كان أول من جدد في كتابة القصة القصيرة لتساير أحداث التطورات العصرية لا أحد يعرف على وجه اليقين وان كان الجميع يعرفون أن شقيقه الأصغر « السيد حافظ » يواصل حمل راية الكتابة في ميدان آخر هو المسرح !

يحرص « السيد رجب » على اختيار العناوين التي تشد الانتباه ، كانت أول مسرحياته هي : « كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى » ثم « حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث » .. وبعدها « الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء » .. وأخيراً ها هو يصدر مسرحيتين جديدتين في كتاب واحد الأولى عنوانها : « حبيبتي .. أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الانسان » .. والثانية عنوانها : « هم كما هم ولكن ليست هم الزعاليك » !!

والحكاية ليست حكاية عناوين فقد استطاع « السيد رجب » منذ

البداية أن يكون موضع اهتمام النقاد ، فقال « علي شلش » على مسرحيته الأولى : « إنه شاب جريء جداً ، وطموح جدا ، حطم بطموحه وجرأته قواعد المسرح من أرسطو إلى بريخت » !

وفي الكتاب الجديد يحدد زمان المسرحية بعام ١٩٦٨ ، والمكان بأحد الملاجيء ، والفصل الأول باللغة العامية ، والفصل الثاني باللغة الفصحى !

وواضح من « المسرحية » أن الاتجاه « عبثي » ولكنه غير محكوم ، إنه لا يحطم قواعد المسرح وحدها ، وإنما يحطم قواعد « المنطق » أيضا ، فكل ما يرد على ذهنه يكتبه ، سواء أكانت له وظيفة في العمل أم لم تكن له أي وظيفة ، وأقرب ما يمكن أن يلتقطه الانسان هو أن نزلاء الملجأ من الشباب يفكرون في الهروب ، في تخطي الأسوار ولا يهم إلى أين ، والمؤلف يدرك أنا يكتب « على كيفيه » فيقول في نهاية المسرحية :

« التجربة رقم ٤ في المرحلة التمهيدية » !

ثم نأتي إلى المسرحية الثانية : أو للغرابة « التجربة رقم ٣ » وهو منذ بدايتها يحاول أن يحدد ما يريد أن يقوله قبل أن يضيع ويضيع معه القاريء أو المشاهد إذا قدمت على خشبة المسرح .. فيهدي المسرحية إلى « نعمان عاشور مؤسس المسرح الاجتماعي في مصر » .. فهل هي مسرحية اجتماعية ؟!

المكان هو جزء من حديقة عامة بها دورة مياه والشخصيات هي حارس دورة المياه ، وبائع بطاطا ، وأمرأة ساقطة ، ولقيط ..

يلتقون مباشرة مع رواد المسرحية وخاصة المثقفين ولا يستطيع أحد - في الحقيقة - أن يتناسى مسرحية مكسيم جوركي الشهيرة « الحضيض » والقياس مع الفارق ، ولكنها على كل حال محاولة مصرية ، صاحبها عاقل يتظاهر بالجنون .. وكان الله في عونه ، وفي عون الفنون !!

**عبد الفتاح رزق**
**روز اليوسف**
**٢٩ / ١٠ / ٧٩**

## الفلاح عبد المطيع : يحدث دجلة .. فمن يستجيب ؟

قص الفلاح المصري البسيط حكايته في مقهى الصالحية ، ومعهد الفنون وأماكن مختلفة من بغداد .. وتوقف عند نهر دجلة ، حيث استضافته الزميلة مجلة « فنون » مع فرقة العراق المسرحية ، وقدم عبد المطيع حكايته أمام واجهة المجلة المطلة على دجلة الخير والعطاء .. واستمع إليه جمهور أسري جامع بين الآب والآم والآبناء .

لم تكن الحكاية ممتعة ، ولا تبعث إلى السرور ، بل إنها تستثير الهمم وتحديد المواقف من الظلم والتعسف .

فالفلاح عبد المطيع يعيش في حالة فقر مدقع ، وامرأته تعاني الشقاء معه . بينما سلطان المدينة ينعم بثرائه ، وحاشيته متملقة ، لا يهمها مصلحة الناس .. لذلك تصدر الآوامر بأن يرتدي كل فرد ملابس سوداء حزنا على مرض السلطان ، لكن عبد المطيع لا يسمع بالآوامر ، فيعاقب ، ويشفى السلطان من مرضه ، وعلى الناس ارتداء ملابس بيضاء ، بينما يبقى عبد المطيع على ملابسه السوداء .. فيعاقب ايضا ، وزيادة في التنكيل يسخر منه السلطان

بأن يعينه قاضياً ثم يأمر بجلده .. حتى يصرخ عبد المطيع ويسأل عن أي الملابس يرتدي ، وكيف يعيش كأنسان له مشاعر وهواجس وهموم ، وكيف يوفق بين جوعه وبحثه عن العمل وبين الولاء للسلطان المترف ؟

السيد حافظ - مؤلفا للمسرحية - استطاع أن يلتقط حدثا بسيطاً ويبني عليه عملا دراميا نتوقف عنده ، ويخلق فينا حالة توتر ونقمة إزاء كل نظام يحاول قهر الانسان في خبزه وحريته .

وبدا أن الزيادات التي وردت في بداية العرض كأن يشار إلى أن هذه المسرحية لا تتعرض لابطال مثل هاملت أو هنري الرابع ، وإنما هي حكاية فلاح بسيط لا تضيف جديدا للحدث المركزي ، وجاءت النهاية ذات ايقاع بلاغي وحكمي كالقول : « شرط المحبة الجسارة » ، وكان اخراج الدكتور سعدي يونس يشكل تواصلا مع النشاط الذي مثله في « الاستعراض الكبير » و « المجنون » وعدد من المسرحيات التي تتوجه نحو التجمعات الجماهيرية في الأحياء الشعبية ، والأماكن العامة .. واطلق عليه اسم « مسرح الشارع » .

ومثل هذا التوجه ، يحقق اكتسابا جماهيريا ناجحاً لفن المسرح ، وبالتالي يسهم في زرع بذور طيبة لازدهار وجود المسرح بني الناس .

ورغم ان العرض قام على مواهب جديدة في الاداء ، إلا أنه أستطاع أن يصقلها ويحقق من خلالها عملا ناجحاً ، فكانت نجاة

علي « نفيسة » تحسن اختيار الحالة المتغيرة للشخصية ، وتغير توصيلها في الاداء ضمن شرطها .. فاجادت وحققت ما هو مطلوب منها في عمل يعيش بين الناس ، وتألق ستار جاسم في دور « المنادي » أكثر منه في « المستشار » وعرفنا صاحب شاكر « الراوي » بارعا وقريباً إلى النفس .. وبدأ فلاح حسن ـ من الفرقة القومية ـ يحمل اسهامة متواضعة مع زملائه في فرقة العراق المسرحية . أما هادي مضعن « مرمي » وراضي مطر « المستشار » العجوز و « تقي شواي » « مستشار » فلهم إمكانات طيبة . وتميز د . سعدي يونس ممثلا مقتدراً جعل الهوة بينه وبين فرقته شاسعة .. وأمكن للمشاهد أن يحترم تلك االمواهب التي تقف بجدارة بين جمهور مختلف الأمزجة والأطر . بدلا من ترقب مشاهد اعتاد أن يزور المسرح ويتفاعل معه .

وكانت الحان وموسيقى علاء زكي طموحه وجميلة في عرض مهموم ومأزوم بالبطل وشارك اللحن الغنائي وحشية السلطان في مشهد ، وحقق انسجاما مع العمل ، وملابس ياسمين خليل بدت ملائمة ، سهلة التغيير ، خالية من التعقيد ..

الديكور لا وجود له ، دائرة خشبية مرتفعة وسط الجمهور ، والأداء يجري فوقها ، وتغيير الملابس والحركات تجري أمام الجمهور فالعرض بريشتي ، يقدم تلك الحالة كونها تمثيل لواقع .. ويؤمل من العرض أن يتعرف المتفرج على مثل هذا الواقع .

العرض يتحدق إلى دجلة ، وينساب كلمة ولحنا وحركة مع

مساء الماء وانعكاسات الصور .. ويبقى عبد المطيع ، متسائلا عن فواجعه ، فمن يستجيب له ، ومن يدله على سبيل آخر ؟

حسب الله يحيى .
الثورة العراقية
١٣ أيلول ١٩٨٠

## لاول مرة فرقة هواه مسرحية مصرية تقدم عروضها في دول الخليج .

على مدى عشرة أيام في ١٩ أبريل الماضي قدم المسرح الطليعي بالاسكندرية مسرحية دوار البر حديقة الحيوان من ترجمة على شلش وبطولة أحمد أدم وعلاء عبد الله وموسيقى سامي صلاح الدين واخراج السيد حافظ .

المسرح الطليعي هو مسرح الهداء الوحيد الذي يقدم عروضه باستمرار منذ تكون في يوليو ٧١ ولم يتوقف عن تأدية رسالته .

ويقول السيد حافظ المخرج ومؤسس المسرح الطليعي ان هذا المسرح يتكون من الهواة من الطلبة والعمال والموظفين وقدم أول عروضه بعد أن تلقى اعضاؤه محاضرات نظرية وتدريبات عملية في تاريخ وفن وأداب المسرح شارك فيها العديد من رجال الفكر والمسرح .

قدم مسرحنا ١٨ عرضا في خلال السنوات الخمس كما كان لنا دور بارز في تقديم عروض مسرحية اثناء حرب اكتوبر ، كما قدم مسرحنا نصوصاً عائلية ومحلية وعربية قدمنا صلاح عبد الصبور و . ت . س . اليوت واراجون وبريخت وزكي عمر وابراهيم

رضوان .

**المسرح الحقيقي في نظري هو مسرح الهواة الجادين ، والمسرح ليس لديه أزمة مؤلف أو مخرج بل هي بالدرجة الاولى أزمة تخطيط علمي واسلوب علمي .**

**نستعد الآن لزيارة بعض دول الخليج في يوليو للاتفاق على تقديم بعض عروض مسرحنا هناك وتعد هذه أول مرة يتم فيها زيارة فرقة هواة لدولة اخرى .**

**محمد عبد الفتاح .**
**المساء ١٨ مايو ١٩٧٦ .**

**إذا كان المسرح هو مكان الوضوح فلماذا هذه الألغاز ؟!**

أمامي كتاب فيه مسرحيتان قصيرتان من تأليف مؤلف من الجيل الجديد أسمه أوزوريس .. وأنا اتمنى تشجيع المؤلفين الجدد ، ولكني لم أفهم من المسرحيتين شيئا !! الأولى أسمها « الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء » وهي شديدة الأغراب ، والثانية أشد منها اغرابا ، ويكفي ان أذكر أسمها « حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث » .. وربما يكون عدم فهمي لهما راجعا إلى أنهما تنتميان - حسب ما نشر في الكتاب نفسه - إلى المسرح التجريبي ، ولكن هل معنى التجريب عدم الوضوح اطلاقا ؟ إننا نقرأ في مسرحيات سوفوكليس تصورات أغريقية ونفهمها ، ونقرأ برنارد شو باللغة الأنجليزية ونفهمه ، فكيف إذن يستعصي فهم الاستاذ أوزوريس ؟! الغريب في هذا الكتاب إنه مكتوب عليه « من سلسلة أدب الجماهير التي يصدرها المسرح الطليعي » .. وطبعا أنا أحترم الجهد في أي تجربة ، وأحترم ايضا هذه التجربة ، ولكن كيف نجرؤ على وصفها بأنها من أدب الجماهير رغم احتشادها في كل صفحة باللوغاريتمات ؟ وما الذي يمكن أن تفهمه

الجماهير من مؤلف يسمى محاولته الأولى « كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى » ؟!

عبد الفتاح البارودي .

الأخبار ، أبريل سنة ١٩٧٢ .

## أوزوريس يكتب المسرحيات فى الأسكندرية

الكاتب المسرحي المقيم بالاسكندرية .. السيد حافظ صدرت له مسرحيتان .. الأولى « حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث » والثانية « الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء » .. للسيد حافظ مسرحية سابقة بعنوان « كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى » .. والطريف انه استبدل اسمه باسم رمزي هو أوزوريس .. ويعد لاصدار مسرحيات ذات مضامين غريبة ، واشكال أكثر غرابة ، وعناوين متعبة .. منها « قرية المرفوض في مدينة الرفض ترفض رفض الأشياء » و « حانة الله الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب » .. يعد السيد حافظ - أو أوزرويس - بمسرحياته .. رائد اتجاه جديد يحاول تعميق نفسه بالثغر .. في المقابل من تزعم شقيقه محمد حافظ رجب الذي يقيم بالاسكندرية هو ايضا لاتجاه جديد في كتابة القصة القصيرة .. تتلمذ عليه عدد كبير من الأدباء الشبان ..

**محمد جبريل .**

**٩ أبريل ١٩٧٢**

**جريدة المساء القاهرية**

## هذا الكاتب الجديد

وأما الأديب الشاب السيد حافظ فيكتب مسرحية دقيقة الحجم ينشرها في كتاب لا يزيد على الكارت بوستال ، يسميها « كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى » .. وقد نرى هذا العنوان غير واضح ولكنه في الحقيقة أوضح ما في المسرحية التي ينبه السيد حافظ قراءاها إلى أنها من المسرح التجريبي ..

بطل المسرحية مذيع وميكرفون ، يشاركهما البطولة أصحاب الأسماء التالية :

- زوجة وأبرة وفانلة ..
- شاب ومثلثان وفانلة ..
- شاب ودائرتان وفانلة ..

ومجموعة اخرى من الادميين والاشياء ، طاب لي كثيراً ان اقرأ أعمالهم في المسرحية ولكني لم أفهم منها شيئا ..

مع ذلك أقول ان السيد حافظ موهبة مسرحية ، لا ينقصها الا ان تخفف قليلا من اعجابها بالأبر والفانلات والدوائر والمثلثات والمكيروفانات ! ..

**كمال النجمي .**
**مجلة المصور .**
**مارس ١٩٧٢ .**

## مسرح الهواة

قدم قصر ثقافة الحرية بالاسكندرية عرضا لعملين مسرحيين هما « الجسر » و « أحبك يا مصر » للمخرج المؤلف السيد حافظ وتثير المسرحيتان على ضعفهما قضية مسرح الهواة .

يظهر مسرح الهواة في العالم اليوم كمسرح يقدم فنا طليعيا تتفجر فيه امكانيات ورؤى ومفاهيم جديدة يحاول من خلالها اكتشاف علاقات أكثر فاعلية واصالة مع جمهوره ..

وهذا الفن . أي مسرح الهواة هو امتداد فعال وحي لواقعهم الحقيقي على عكس مسرح المحترفين الذين ينقلون الواقع على الخشبة ذاتيا ليغترب وينعزل داخل قوالب تقليدية ومتكررة .

إن مسرح الهواة ليس مسرح المؤلف ، أو مسرح الممثل ، ولا مسرح المخرج كما صنف من قبل .. إنما هو مسرح « الجماعة » التي يذوب فيها المؤلف والمخرج والممثل ليتحدوا في رؤية جماعية واحدة . وعلى هذا فإن مسرح الهواة عندنا لن يعثر على علاقة جديدة مع جمهوره ولن يعبر عنه بصدق إلا باستنباط منهجه العلمي من واقع بيئته وتراثه ووعيه بوظيفة المسرح .

نرجو أن ننظر إلى مسرح الهواة عندنا بعين جديدة والا نعتبره مسرحا ثانويا ، ونطلب بالحاح ، ان تدعم الدولة جماعات الهواة .

**منحة البطراوي**

**الآهرام ٢٧ / ٣ / ١٩٧٥**

## حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث .
## الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء .

### مسرحيتان بقلم :

### السيد حافظ « أوزوريس »

المسرح التجريبي ضرورة لأي بلد لم يتأصل بعد تراثه المسرحي بما يكون مسرحا متكامل القوائم ، متبلور الشخصية ، فالمسرح لا تترسخ جذوره في تربة أي بلد إلا من خلال تجارب أجيال متعددة .. كل جيل يضيف ما لديه .. والمسافة التي قطعها المسرح في بلادنا لم تمكنه بعد من إيجاد شخصية محددة الملامح .

ومن هنا ينطلق هذا الكاتب الشاب « أوزوريس » بحماسته المتأججة .. ووطنيته المتدفقة .. وتوقه الملتهب كي يعطي لمصر شيئا .. وربما تدفعه حماسته الملتهبة .. وكذلك حبه إلى جموح في الاندفاع وراء التجارب المسرحية الجديدة بدون أن يحقق التوزان بين طموحه وبين مناخ التربة .

عندما نشرت مسرحيته الاولى عام ١٩٧١ « كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى » أثارت اثناء مناقشتها في جمعية الأدباء بالقاهرة جدلا لاحد لغلوائه وعدم تعقله .. انطلق البعض يرجمها بدون هوادة وبغير رحمة .. لان هذا البعض صدمته غرابتها لما هو مؤلوف

لديه .. نغصت استقراره على مفاهيم جاهزة .. وارتياحه لها .. لانه يستطيع ان يتفاهم معها بتأمل هادىء كمشاهد .. أو أن يعطيها من جانبه كمؤلف .

وكان المفروض ان يتم الحوار ، ومن خلاله تتولد الحقيقة .. فنرفض بالاسانيد .. ونختار بالادلة ـ ولكننا تعودنا في حياتنا الأدبية والفنية أن نجابه بالعداء والكراهية مالا يتوافق مع أمزجتنا أو مع ما نقدمه نحن .. وكان هذا موقفنا دائما من محاولات التجريب .. رغم ان بعض هذه المحاولات تتسلح بالرؤية والثقافة والاقتدار الفني .. ولا شيء غير الحوار كان يمكن ان يكشف محاولات الاصالة .. ويفضح كذلك محاولات الادعاء لتغطية العجز عن التوصيل بالطرق المألوفة بالاحتماء بستار التجريب لاخفاء فقر الموهبة وضحالة العطاء .

ثم توالت تجارب « أوزوريس » المسرحية .. والتف حولها ابناء الثغر ومثقفيه في حوار . وفي محاولات جادة لتقييم التجربة بالحوار .. لا بالاحجار .

وقد يكون هناك من يتعاطف مع تجاربه .. بجانب أن هناك من يرفضها كذلك .. ولكن بمعاناة الاكتشاف من الجانب الاول وبنفاذ قدرة الاستيعاب من الجانب الثاني !

« أوزوريس » من جانبه يؤكد دائما : « قد أكون مجرد نقطة حوار في المسرح المصري تمهد للاضافة » .

وتأتينا مؤخرا مسرحيتاه الجديدتان « الطبول الخرساء في

الأودية الزرقاء » و « حدث كما حدث ولكن لم يحث أي حدث » في محاولة جادة لبلورة مسرحه بواسطة التخلص من بعض الضبابية التي اكتنفت بعض تجاربه الاولى . فقد تكثفت خبراته بواسطة عمله في المسرح اساسا بجانب كتابته .. المسرحية الاولى تدور حول حتمية الامتزاج بين الثورة والثائر .. ولاول وهلة قد يجدها القارىء متدثرة بالتغريب .. وربما الألغاز .. ولكن القراءة الواعية من جهة والمتأنية من جهة اخرى يمكنها ان تستخرج الرمز من احشاء التركيب الفني .. المعقد .. ربما ولكنه ليس تعقيد الحيل الفنية البهلوانية . ولكنه تعقيد الفن النزاع إلى تحطيم السهولة السطحية الساذجة بجانب هذا ، فقد استخدم الكاتب هنا اللغة استخداما جماليا ..

واستطاعت شاعرية اللغة أن تحتوي مضمونا سياسيا .. بدون ان تنوء بالتزييف .. أو تعجز عن التوصيل صدقا .

أما « حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث » فهي مسرحية الجدل الحيوي بين اللوحات والشخصيات . جدل ديكارتي الشيء ونقيضه .. حوادث المسرحية تدور ابان الحرب العالمية الثانية .. البطل وهو الشعب المصري تظهره المسرحية وقد انقسم إلى مجموعتين .. مجموعة تناصر الانجليز والحلفاء .. ومجموعة تلهث وراء أمنية انتصار المحور والألمان .. وفئة ثالثة تفتقد رؤية الحقيقة .. ويمثلها « عم ابراهيم » الرجل الضرير .. أما شخصية « تان » هذه الشخصية الصامتة التي لا تنبس من بداية المسرحية -

التي تدور في مخبأ وهمي - حتى نهايتها .. فربما يكون الكاتب قد أوردها رمزاً للتاريخ الذي يراه الكاتب قد فقد منطقه ونطقه وقتها .

وأخيراً فإن كل ما يقال بشأن مسرح « أوزوريس » أنه تجربة لا تحتمل التعاطف المطلق .. كما أنه من الغباء أن تواجه بالرفض المتعصب أيضا .. إنها تجربة تنسج بالمحاولات الدائبة معالم رؤيتها .. ولكنها محاولة للقول بصدق وحب من خلال التجريب .. بجانب أن نحسب لها شرف الجدية لهز ركود المسرح المصري .. واقحامه في طريق الصعوبة بدلا من التكرار ومن هذه الزاوية يجب أن يكون موقفنا منها .

بالحوار .. لا بالرجم .. بالتفاهم .. لا بالرفض .

وتبقى حقيقة أن لا تغيب عنا .. وعليه ايضا ان لا تغيب عنه : الزبد سيذهب جفاء .. وما ينفع الناس فقطعاً سوف يمكث في الأرض .

**عبد العال الحمامصي**
**الهلال ، نوفمبر ١٩٧٣**

## لمحات

## الحمى الجديدة : تفاهة وكبرياء ..!

عن « كتابات معاصرة » صدرت مسرحية جديدة ذات فصل واحد لكاتب جديد هو « السيد حافظ » وهي تنتمي بصورة مغامرة إلى ما يسمى بالمسرح التجريبي .. ويبدو ان التجريبية واضحة حتى في عنوان ذلك العمل « كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى » ..

وإذا كنا نحرص بجدية حقيقية على إرساء دعائم مسرح طليعي في مصر ، فإن من الزم الأمور أن نعطي تلك التجارب الجديدة لكتاب جدد اهتماما خاصاً من حيث المتابعة النقدية ، وإلقاء الضوء على تلك البراعم التي تستنزف دمها في سبيل أن يرى نتاجها النور .. ينبغي إذن إن نحتفي بهذه الأعمال .. مهما شابها من قصور يرجع في المقام الأول إلى أنها لا تتوسم بالضرورة القواعد الكلاسيكية للفن المسرحي ، وإنما تبحر في سبل مجهولة بقصد الوصول إلى المرفأ الحقيقي الذي لم يكتشف بعد . وهو في حد ذاته ابحار يستحق كل تقدير !

ورغم أن « كبرياء التفاهة » لا تتجاوز ثلاثين صفحة من القطع الصغير جداً إلا أنها تقول ، ما يمكن ان تقوله مسرحية اخرى في

مئات الصفحات .. وهذه السمة ـ سمة التركيز الشديد ـ هي أهم ملامح هذا العمل ، وأهم علامات الاقتراب من المسرح الحقيقي .

الشخصيات في المسرحية ليست محددة تحديدا كلاسيكياً ، وإنما هي شخصيات خلقت من ذاتيات ممعنة وانطلقت إلى عموميات ممعنة ايضا .. وهي كلها تنطلق وتدور لتخدم الشخصية المحورية في العمل ، شخصية المذيع الذي فقد مواهبه وإمكاناته ذات يوم لأسباب خارجية طفت على المجتمع كله فصبغته بصبغة خاصة تتمثل في النفور من كل ما هو جاد .. ونتيجة لهذا فقد لجأ البطل إلى العمل الاذاعي عله يمتص حنقه الشديد على وضع يبغضه .

ويبدو أن تلك الامكانات التي فقدها لها علاقة قوية بالفن مما يؤكد لدينا انه يعبر بصدق عن احساس الكاتب نفسه ، وتخوفه من ملامح ات يتمنى الا يوجد ، وصراعاته مع الكلمة التي لا تجد المتنفس الكافي ، لأن المناخ بارد جدا ، يصيب الفكين باصطكاك شديد .. فالخواطر مذبوحة ، وكل اشياء العالم تساوت بعد الرهبة !

في بداية المسرحية يلح المذيع على زوجته المشغولة بصنع بلوفر بأبرة تعاني الصدأ .. يلح عليها أن ترافقه في رحلة التكرار المميت لمشاهدة مباراة في الكرة حيث يتولى إذاعة وصف لها ، غير أنها ترفض مؤثرة رؤيتها في التلفزيون ، ويحاول إقناعها دون جدوى لأنها قد وقفت على حقيقته المؤلمة ، وهو يستهلك نفسه بعيدا في درب بعيد ، وهي تعاني مللا مروعا .. يدور بينهما حوار جدلي

هو أهمية التجوال في عالم اللا شيء الذي حققه لها ، فيخبرها بأنه قد حاول الخروج من مقبرة العصر فلبس نظارة سارتر وتسكع بعصا تشيكوف ، وحلق في عالم نيتشه ، وغنى احلام دانتي ، ورضع احلام يوربيدس ، وأكل جلد اسخيلوس ، الثقافة والمعرفة من البداية إلى النهاية .. ولكنه بعد هذه الرحلة الآستكشافية استلقى في مستنقع الصمت وتمنى أن لو كان الخلق يتم بلا عقل ولا كلمات ، وهذه الآمنية الساخرة نتيجة انه لم يأخذ حقه الشرعي من رجال الآنوف المنتفخة .. وتعود الزوجة تحفزه لصنع شيء لها من أجل الشباب المخنث والنساء الغانيات والرجال العواقر ، ولكنه إزاء عوامل الآحباط في داخله يتمنى ان تهجره الآشياء الدفينة .. إذن لاستحال شيئا عظيما . سيمفونية رائعة من أوراق الآشجار الفضية حين ترحل مع رياح الشتاء .. وينتهي به الأمر إلى إذاعة المبارة . فأهداها إلى زوجته وإلى جماهير الشعب .. وبعدها تصر الزوجة على إهداء البلوفر الذي اتمت صنعه إلى بطل المباراة - والرمز الجنسي واضح هنا - ويمثل هذا السلوك منها قمة المأساة .. فيضطر المذيع في النهاية إلى إعلان أن المباراة لم تكن .. وإن كل ما حدث خدعة وكذبة منمقة . فقد كان الملعب خاليا .. لا بطل هناك ، ولا مباراة .. وهو بذلك كرد فعل للآحباط الذي يلاحقه ترك الجميع - زوجته والجماهير - بين مصدق ومكذب تائهين في تخبطهم الشديد .

ومن خلال هذا الخيط الرئيسي لاحداث المسرحية تنطق الشخصيات الاخرى بمعنى واخد هو ان حمى التفاهة قد انتشرت

بشكل وبائي ، ومع ذلك فكل تافه يحمل في مقدمته كبرياء مزرية ، يفخر بها كأنها سمة « العصر الذري الحجري » في آن .. على حد تعبير المؤلف ، وكإنها ايضا لغة الانتصار الوحيد الذي لم يوجد - في الواقع - أبداً !

وقد عمدنا إلى هذا العرض السريع لكي نقرر بعض الأمور ذات الدلالات الخاصة .. منها أن السيد حافظ رغم إغراقه في الرمز في بعض الأحيان ، وملامسته للواقع مباشرة في احيان اخرى لا يتخذ من الفن المسرحي ملجأ يهرب إليه من قتامة الواقع وإنما على العكس من ذلك ليعيشه بكل عنائه ، ويوسع رقعته .. ومن الكشف قد يحدث التغيير ..

ومنها أن هذه المسرحية ايذان لميلاد كاتب معطاء .. رغم الثغرات الواضحة في العمل واهمها انعدام الفعل المسرحي في المسرحية ، إذ أنها تعتمد على لغة قريبة من اللغة الاستاتيكية .. التي لا تدفع بالحدث دفعات قوية .

وكذلك فنحن لا نجد الشخصيات معمقة بالقدر الكافي .. فيما عدا المذيع الذي القى عليه المؤلف بعض الضوء ، لا نجد الشخصيات الاخرى سوى اشباح باهتة تؤدي دوراً مساعداً فقط ، مع أن المذيع ينوب أحيانا في صورة الصحفي مما يؤكد ان المسرحية ليست مسرحية شخصيات وإنما مسرحية مواقف ، وان المسألة كلية مما كان يحتم القاء الضوء بنوع من التعادل على الشخصيات .. تعادلا نسبيا اعني !

ومنها أن السيد حافظ شاب يملك ـ كما رأينا ـ إمكانيات قديرة .. خاصة في مجال اللغة المسرحية التي لا يعيبها كما ذكرت سوى استاتيكتها .. ولكنني واثق في انه سيتطور بها إلى اللغة المطلوبة ، اللغة التي تقف على خط واحد مع الحدث من حيث الأهمية منطلقا بها من السكون اللغوي البحت إلى التحرك الحثي الفني .

نعود اخيرا ونقول : إننا ينبغي ان نحتفي بكل التجارب الجديدة التي تظهر ابواب حديثة ، ولو لم يكن لها سوى المغامرة ، لكفاها فخرا !

**« عبد الفتاح منصور »**

**المساء ١٩٧١**

## السيد حافظ ..

## والمسرح الطليعي

يمكن اعتبار السيد حافظ من أهم الكتاب المسرحيين الطليعيين الذين ظهروا في السبعينات بما اضافوا وجددوا من التأليف للمسرح وتشهد بذلك أعماله الكثيرة التي صدرت له مثل « كبرياء التفاهه في بلاد اللا معنى » « حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث » « الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء » « والله زمان يا مصر » هذا إلى جانب أنه مخرج مسرحي قدم عدة أعمال على المسرح التجريبي بالاسكندرية - الذي يرجع إليه الفضل في تأسيسه وتدعيمه - مثل الزوبعة « لمحمود دياب » والجبل « ليويجين أونيل » و « الحديقة لالبي » « وسهرة للمقاومة » لمحمود درويش وسميع القاسم وغيرهم .. أكدت هذه الأعمال أنه مخرج متميز لتناوله هذه الأعمال بمفهوم جديد وطليعي . هذا بجانب كتابته للقصة القصيرة التي نشرت في مجلات الكاتب ، الكلمة ، الهلال ، ومجموعة قصصية صدرت له بعنوان « سيمفونية الحب » عن وزارة الثقافة والأعلام العراقية .

وأخيرا صدر له كتاب جديد يحوي مسرحيتين هما « حبيبتي أنا مسافر و القطار أنت والرحلة الانسان » و « هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك » وهما المسرحيتان اللتان نحن بصددهما هنا ...

يظلم السيد حافظ كل من يعامله بمقاييس المسرح التقليدي وينصفه من ينظر إليه على أنه كاتب طليعي يرفض بإرادة عنيدة متمردة أن يكون مقلداً لغيره فهو يأبى التقيد في مسرحياته بالقالب الواحد يصب فيه مسرحيته كما يضع الكاتب الكلاسيكي أو الطبيعي أو الواقعي بل هو يؤثر التنقل في المسرحية الواحدة بين الاجواء المختلفة لتحلق بنا وراء الحدود المألوفة لما اتفقنا ان نسميه الواقع لتغلب العقل الباطني على سمات العقل الواعي وهذا ما جعل الناقد علي شلش يقول عنه « أنه شاب جريء جداً وطموح جداً .. حطم بطموحه وجرأته قواعد المسرح من أرسطو إلى بريخت » .

وهذا يبدو واضحا في مسرحيته « حبيبتي .. أنا سافر والقطار أنت والرحلة الانسان » من حيث عدم اشتمالها على ذروة حيث أنها تعرض صورا لا تربطها إلا فكرة عامة ويتوافق هذا اللون المسرح التجريبي الذي يحاول « السيد حافظ » تأصيله في المسرح العربي بما قدمه مع الكاتب التجريبي الفرنسي « الفريد جاري » ، الذي أسس مسرح الطليعة بفرنسا بمسرحيته « أبو سلكا » لأنها المسرحية الحديثة الاولى التي تعكس ما شنه هذا الأديب وهو يثور ثورته المزدوجة ضد المجتمع الذي عاش فيه وضد الاشكال المتبعة التي كانت تستقر في الدراما كالواقعية والطبيعية ، يقول

الفريد جاري « أن سرد الأمور المفهومة لا تؤدي الا لاثقال النفس الراكدة .. بينما يحرك اللا معقول النفوس الراكدة .. وينشط الذاكرة .. إن إيقاظ المتفرج ليحس بأن هناك ما هو عجيب أو ما هو غير مألوف وما هو خارق للعادة ضمن حياتنا اليومية . وظيفة من وظائف مسرح الطليعة الان » .

تدور أحداث مسرحية « حبيبتي أنا مسافر » في أحد الملاجىء عام ١٩٦٨ أي بعد النكسة ، الذي يضم فتيانا وفتيات متقاربة اعمارهم .. الفتيان بين العشرين والثالثة والعشرين والفتيات بين الثامنة عشرة والواحد والعشرين والمسرحية ذات فصلين ، ينقسم المسرح « في الفصل الآول » إلى جزئين ما بين الجزئين جسر يؤدي إلى صالة المتفرجين .. في الجزء الاول على اليمين أربعة أسرة « سرير ١ ، سرير ٢ ، سرير ٣ ، سرير ٤ » في الجزء الثاني على اليسار أربعة أسرة « سرير أ ، سرير ب ، سرير ج ، سرير د » ويبدأ دخول الفتيان ثم الفتيات ويقف كل فتى وفتاة خلف سرير يبثون أحلامهم .. يحلمون بالهروب من سطوة المكان والمشرف على حريتهم وامالهم المفقودة .

فهذا ياسين أحد الفتيان يقول للمشرف طه :

ياسين : ليه طيره .. افتح القفص وطيره .. أنا بقوله امشي واطيره القيه بيرجع هنا تاني ويدخل القفص ليه مبيمشيش مشا قادر أفهم .. ليه القطة اللي في الملجأ بتتصرمح طول النهار وبترجع تاني .. مسألتش نفسك يا بيه ليه البلبل لما فتحت القفص بيرجع هنا تاني .. أنا كمان مش فاهم لكن ليه ما بيطرش ... « ص . ٣٤ » إن ياسين

هنا مربوط إلى هذا المكان برباط خفي هو عجزه وعجزه مرتبط بعدم فهمه « أنا كمان مش فاهم » وهذه عائشة تحلم بالمجد الزائف ولا تهم الوسيلة المهم الشهرة وليذهب العالم إلى الجحيم .

عائشة : الضوء سلطوه علي .. عروا جسمي قدام الكاميرا المجنونة الغريبة .. غرقوني بالصور والويسكي والسهرات ومواعيد وعقود السينما .. تلفزيون .. إذاعة عربة ، ثلاجة .. فيلا .. فساتين سهرة .. سجاير .. آه يا أحلامي أي حاجة اطلع بيها المجد الزائف واقدم عمري النهاردة القمر بيطلع الصبح والظهر والنجوم والشمس في الليل .. عايزه امضي على كرت يهد البيوت ويهد العالم « ص ١٠ ، ١١ » ومجيدة التي تحلم بالحنان والحب والايمان المغشوش .

مجيدة : نفسي أركب حصان أزرق يلف بيا الدنيا جبال العالم طاير .. أحس بأني طايرة بأني حاجة في كل حاجة .. اقول لأي حد على اللي بيا عن شيخ الطريقة الشاذلية .. عن موالد الاسكندرية .. القباري ومرسي ، وكل شارع فيه ولي زرته زرت الميتم وسيدي مفرح ، زرت الاباصيري وعبد الرزاق ولسه اللي بيا بيا » .

وهدى التي تحلم بالهجرة وحمودة الذي يحلم ان يكسب « البريمو » ويفتح مصنع ويستغل الآخرين .

حموده : عايز اشتري السينما اللي في المعمورة والمسرح كمان اللي جنبها والمطاعم وعايز اشتري المطار .. اللي في النزهة واللي في الدخيلة ، عايز اشترى البحر مش عايز حد قدامي .. على البحر صيف ... عايز املك الدنيا وما فيها « ص ٢٥ » .

وينتهي الفصل الاول من المسرحية بنفس حوار البداية بدون أي

فعل ايجابي وكأنهم يدورون في الدائرة الجهنمية « وهي نكسة ١٩٦٧ » التي قتلت احلامهم وتطلعاتهم وكان الواقع أقوى من احلامهم ... لقد حصرتهم احلامهم الدائرية الانانية الفردية ومن المستحيل الهروب منها .

فاذا كان الفصل الثاني والاخير فهو يدور في احدى القاعات الخاصة بالملجأ وقد ظهر انه على وشك عقد حفل أو اجماع ويجلس السباب في اماكن متفرقة ثم يبدأون بعرض احرمهم على الجمهور ويدور حوار بينهم وبين ضيوف منهم المسؤول العظيم « باللغة الفصحى » وهي احلام لا تختلف عن احلامهم التي كانوا يمنون بها انفسهم في الفصل الاول « باللغة العامية » .

ان النكسة دمرتهم فجعلتهم يتخبطون ولكن مأساتهم الحقيقية « في رأيي » انهم لا يحلمون بحلم خلاص جماعي - والاحلام هي بداية لتغير الواقع - انها احلام فردية انانية منهم من تريد ان تصبح ممثلة ولا تهم الوسيلة ومنهم من تريد الهجرة الى خارج البلاد ومنهم من يحلم بثروة ليستغل الآخرين ومنهم من يحلم بدور قيادي ... ولكنهم لا يتخذون عمل ايجابي ... يحلمون بالتغير ولكنهم لا يتحركون متعللين بقيد خلقوه لانفسهم متمثلًا في المشرف والمشرفة ... ولكنهم لو حاولوا تحطيم هذا القيد بفعل ايجابي لكانوا قادرين عليه ولن يقوى عليهم المشرف ولا المشرفة ولا المسؤول العظيم ولكنها طبيعتهم الخاملة السلبية الفردية انها كالدمي تحيا وسط البؤس والشقاء ... تحلم الى مداعبه حياة مطرفه بل وتطمع

في أكثر من ذلك في العظمة والسمو وما تلك الا كلمات جوفاء تتشدق بها وهذه الدمي ( الفتيان والفتيات ) ليست مضحكة وحسب بل هي حقيرة في جوهرها ايضاً ذلك ان انانيتها جعلتها لا تقدر على فعل منزه عن الاغراض .

ان المؤلف في هذه المسرحية يعمد الى المنولوجات الداخلية الفردية التي يكمل بعضها بعضا على الرغم انها تبدو لا رابطة بينها أو منفصلة فالكلمة ليست وحدها هي المنوطة بنقل المعنى وانما هي تنقله من خلال الايقاع الذي يوحد بين اجزاء المسرحية ومن خلال الوزن تنتظم فيه لأننا هنا امام مات يمكن ان نشبهه بالقصيد الدرامي ونرى المسرحية تبدأ من حيث ينتهي الحدث « وهي النكسه » التي ترمى بظلالها على الجو العام للمسرحية فاذا بدأت كنا امام ارتدادات كلامية الى الماضى وانفعالات نفسية ترينا وقع الماضى على الحاضر .

اشرف طه ـ تحلم .

حموده ـ حلم انتهى في الميه الناديه ص ٢٧

وقد كان الكاتب موفقاً في تقسيمه للفصلين من حيث اللغة فاللغة العامية في الفصل الاول هي مناجيات الابطال لانفسهم ويعرى لنا المؤلف داخلة انفسهم لتأتي « الفصحى » في الفصل الثاني ليخاطب بها الابطال غيرهم .. يصفون بها احلامهم وغيرهم .

والمسرحية في عمومها تشبه القصيدة ـ كما سبق ان قلت اسلوب مكثف يمتلىء بالصور الموحية ويسمع له ايقاع تراجيدي حزين

ولكن الذي يعاب على هذا الاسلوب هو افتقاره الى التلوين اللغوي ... فالشخصيات جميعاً تتكلم لغة واحدة متجانسة هي في نهاية الأمر لغة الكاتب نفسه وبذلك يشعر القارىء بفجوة بين وضع الشخصية وما تمثلهم فلا يعقل ان تكون لغة الفتيان والفتيات بما تمثلهم شخصياتهم من احلام موؤدة بين المشرف طه والمشرفة خديجة بما تمثلهم شخصياتهم من تسلط ومحاولتهم فرض السيطرة على الفتيان والفتيات .

هنا لابد ان تكون اللغة جادة وجافة لتتوافق مع الشخصية اما عن مسرحية قم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك فالحدث في هذه المسرحية هو الحوار كل كلمة في حوار هذه المسرحية تحمل قطرات من المأساة التي يحياها ابطالها مجموعة من الغرباء يجتمعون على خشبة المسرح لكل واحد مشكلته الخاصة فهذا محمود بائع البطاطا الذي أتى من الريف الى الاسكندرية ليبحث عن المال ليتزوج من حبيبته « ناعسه » أو عبد السميع الذي يطلي الاحذية فر هاربا من الصعيد خوفا من النار و « انيسه » الهاربة من زوجها وحموده الذي يستغل أنيسه في اعمال مسبوهه ... كا منهم في نفسه في عزلة موبوءة لا ينتمي لغير نفسه ولا تشغله غير نفسه حتى يأتي « الظل » شخصية غير محددة الملامح تبث الرعب في ابطال المسرحية في كل واحد منهم يعتقد هذا الظل اتى له خصيصاً « فعبد السميع » يعتقد ان هذا الظل هو الذي سيقتله « للأخذ بالثأر » وانيسه تعتقد ان زوجها أتي ليقضي عليها وحموده يعتقد ان أهله الذين فقدهم أتوا ليبحثوا عنه وتنتهي المسرحية ذات

الفصل الواحد وكل واحد يحاول الهروب من هذا المصير الذي ينتظره ... لقد كان المؤلف بارعا في تقديمه لهذه الشخصيات وهنا كانت لغة كل شخص تناسبه مما جعلنا نشعر ونحن نقرأ المسرحية اننا سنشارك هؤلاء الابطال مأساتهم .

ان السيد حافظ أكد بهاتين المسرحيتين وبما قدمه قبلهم انه واحد من أهم الكتاب المسرحيين الذين أثبتوا وجودهم بهذا اللون التجريبي والطليعي في المسرح المصري خاصة والمسرح العربي عموماً .

**بقلم : عبد الله هاشم**
**جريدة الرأي الاردنية**
**١٤/ ٣/ ١٩٨٠**

## وطنى يا وطني
## « مسرح الطلقة »
## ( الطليعة )

○ ○ من قلب المعارك والانتصارات وهج الكلمة . اذا توهجت الكلمة صارت رنه . اذا انطلقت هذه الكلمة « الطلقه » بات هدفها في الصميم . وهذا ما يحث منذ ٦ أكتوبر العظيم .

صحيح ان الكلمة لا تغني عن الطلقة ، صحيح ايضاً ان لا فضل لأحدهم على اخرى الا بما تحمل من معنى وما تحدث أثر ، ولكن الاصح ان الكلمة والطلقة سبحان وقت الحروب شقيقتين ووجهين بآلة واحدة اسمها الجهاد .

والجهاد على مسرح القتال وسيلته ثقة ، أما الجهاد على مسرح الجماهير وسيلته الكلمة . ولأن الكلمة توهجت وصارت طلقة فقد تحولت عروضنا المسرحية الى دوي للكلام ..

انه مسرح الطلقة ، يولد مع المعارك للقتال ، ويستجيب للاحداث بسرعة ، وصل الى جمهوره بسرعة ايضا ، ساخناً وثائرا على القواعد والموروث احيانا ولكنه مخلص في النهاية .

في الاسكندرية ، وعلى مسرح صغير وامام باكور بسيط ، ومع

١٥ ممثلا شابا ، شهدت عرضا ساخنا من هذا النوع .. أعده وأخرجه كاتب طموح هو السيد حافظ ، أو « ازوريس » كما يحب ان يسمى نفسه .

كان العرض في قصر ثقافة الحرية الذي تبنى هذه التجربة وقدمها لجمهوره بأبسط امكانيات لثقافة الجماهيرية .

كان عرضاً مسرحيا من النوع الذي يدخل مباشرة نسميه « مسرح الطلقة » ، أي مسرح الكلمة الساخنة المتوهجة الذي يولد مع المعارك وقتال المعارك الحقيقية تحت عنوان وطنى يا وطنى قام السيد حافظ بعملية مونتاج ذكية بين عدد من قصائد محمود درويش ومجدى نجيب ونص مسرحي قصير من تأليفه بعنوان « رجل ونبي وخوذه » يدور في شاعرية جميلة حول انتصارات شعبنا ، وينتهي بوصية بليغة رددها ممثلوه بحماس مثير :

ضموا كل كف في قلب كف
وأقفوا صف واحد
واقفوا يد واحدة وقلب واحد
لسه قدامنا مشوارنا الطويل
لسه جوانا حاجات كتير
عايزه مقاومة .. عايزة الحرب
عايزه الرصاص .. عايزة الخلاص
عايزه مصر

مصر التي قال عنها مجدى نجيب في قصيدته التي تضمنها العرض :

الموج لو جالك عالى اعلاله
ومتطاطيش
الريح لو جات شديدة
اصمد بارداة جديدة
اعلاله ومتطاطيش
وهي مصر التي نطق عبد الله النديم بحبها قائلا في العرض نفسه :
احبك قد الريح العفية
احبك قوية
احبك ضليلة عليه
وكلمة مندية
وفجر واذان
احبك عساكر امان
احبك جنود وسلاح
احبك فرسان

الكلمات جميلة ومتوهجة والطاقات التي انشدتها اكثر توهجا ، ولاسيما ذلك الصوت الدافىء المبشر لشاب صغير اسمر موهوب اسمه حمدي رءوف ، وكذلك الصوت الشعبي الرنان لزميلته فاطمة حرفوش ، والاداء الحماسي لفريق الممثلين الشباب وعلى رأسهم غريب مهنا وعادل شاهين وسعد دسوقي الذين كانوا يمثلون بالعرق والحب للمسرح والوطن . ولو اتيح لهم مزيد من التدريب والدراسة لخرجت من صفوفهم مواهب لامعة . اما الديكور فمع انه بسيط جدا ، ومع ان اللون الاسود لم يكن في محله ، وكان يمكن

للاخضر ان يتألق فيه اكثر ، الا انه يعكس مقدرة مصمميه على مصطفى ومحمد جعفر .

واذا كانت الاسكندرية محرومة من حركة مسرحية نشطة فان هذا العرض الساخن البسيط يؤكد ان اية مدينة تريد لنفسها حركة مسرحية نشطة فلابد ان تبدأ ولو من الصفر ، وباية امكانيات . والحركات المسرحية في كل تاريخ المسرح ، هنا وعند غيرنا ، لا يمكن ان تبدأ بقرارات ولكنها تولد في قلب ظروف مهيئة لولادتها . ومن محاسن يوم العبور العظيم انه كان « شرارة » لاشياء كثيرة نرجو ان تبدأ وان تهيأ الفرصة لولادتها واستقبالها ورعايتها ، والمسرح واحد من هذه الاشياء . وعلى الاسكندرية بماضيها المشرف في المسرح ان تبدأ ، وان تبدأ معها كل مدينة ، بل وكل قرية ، لان المسرح هو الفن الجماهيري الوحيد تقريبا الذي يمكن ان يولد وان يعيش في كل الظروف وباية امكانيات .

اما هذه التجربة التي عرضها قصر ثقافة الحرية ، فهي تستحق من الثقافة الجماهيرية كل تشجيع ، ولا اقل من ان تجد الامكانيات للتنقل في قصور الثقافة العديدية المنتشرة على طول مصر العظيمة التي بدأت تستنشق هواء نقيا منذ ٦ اكتوبر .

ولا يهم ان تكون التجربة ناضجة ومكتملة من جميع الوجوه ، ولكن المهم انها « شرارة » ، ان الشرارة بطبيعتها قابلة للتكاثر والانتشار ما لم تخمد . والفن باسره مجموعة من الشرارات .

**على شلش / نوفمبر ١٩٧٣ / مجلة الاذاعة والتلفزيون**

## حدث كما حدث ولكن لم يحدث اي حدث

مسرحيتان لكاتب شاب جريء جدا وطموح جدا يوقع باسم مستعار وهو « اوزوريس » .. حطم بجرأته كل تقاليد التأليف المسرحي ابتداء من ارسطو الى بريخت ، ويحاول بطموحه ان يكون « اوزرويس » المسرح المصري وباعث الحياة فيه .. ولكن الجرأة والطموح لا يكفيات وحدهما لصنع الفن العظيم .

**علي شلش**
**مجلة الاذاعة والتلفزيون**
**يناير ١٩٧٣ .**

# قصة حديقة الحيوان في الاسكندرية

قدمت فرقة المسرح الطليعي بالاسكندرية مسرحية « قصة حديقة الحيوان » من تأليف الكاتب الاميركي ( أدوارد أولبي ) وترجمة الأستاذ علي شلش - في قاعة العروض الفنية بقصر ثقافة الحرية على مدى اثنتي عشرة ليلة في عرض لافت للنظر ومثير للتأمل من حيث التناول والاسلوب .

والمسرحية هي أول عمل كتبه أولبي للمسرح ووضع فيه جماع فكره ثم توالت أعماله المسرحية بعد ذلك لتكون تنويعات على هذه المسرحية ، وقد عكس فيها الخلخلة الكائنة في بنية المجتمع الأمريكي المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية بسبب الظروف التاريخية والاقتصادية لهذا المجتمع ، واستمد الموضوع من الزبد الطافي على سطح حياة هذا المجتمع من زيف وتناقض .

وفي حين أن المؤلف يعتبر نفسه من الرافضين لشكل العلاقات الاجتماعية السائدة للمجتمع فأن النقاد يدخلون اعماله في باب العبث واللامعقول . لذا فإنه يعاديهم ويرفض حكمهم ويفضل الانتماء لمدرسة الطليعة لأن اللامعقول في نظره هو نفسه المسرح الواقعي الغث الذي يدعو جمهوره للاسترخاء وغسل المتاعب وقضاء الوقت اللطيف بينما يحس هو بتعاظم مسؤولية كاتب المسرح إزاء ما هو

سائد من قيم وعلاقات تستدعي الثورة والغيرة .

ومسرحية « قصة حديقة الحيوان » تقدم لنا بيتر البرجوازي جالسا في جزء منعزل من حديقة عامة يطالع كتابا - كعادته دائما في عصر أيام الآحاد - وهو أسلوب يعزله عن الآخرين ويعمق من هذه العزلة ممارسته لسلوك طبقته القائم على مبدأ التخصص وتقسيم العمل فهو ( يعمل في وظيفة إدارية بإحدى دور النشر الصغيرة ) ويقتحم جيري عزلة بيتر محاولا أن يقيم معه علاقة ولكن عبثا يحاول فهو الآخر يعيش منعزلا عن الآخرين في حجرة مفروشة بأحد البيوت الآهلة بالسكان لا يعرف عنهم شيئاً فعلاقته بمن حوله مقطعة الوشائج ، صاحبة البيت العجوز تحاول أن تقيم معه علاقة جنسية فيوهمها أنه فعل معها الجنس بالامس فتصدق وتعاود المحاولة مع آخر فيوهمها بأنه فعل ذلك بالأمس وكذا ... علاقاته بأسرته مقطوعة أيضا .. مات أبوه بعد أن قتل أمه بسبب خيانتها الزوجية .. ولا يعرف خالته سوى أنها ماتت عصر يوم تخرجه في المدرسة الثانوية ويؤكد أولبي هذه القطيعة بأن يملك بروازين خاليين من الصور وعندما يسأله بيتر لماذا لا يضع صور والديه يقول : انهما ماتا .. وهذا يعني انهما ماتا من ذاكراته أيضا .. وبرغم هذه العزلة فأن جيري الخجول الطلق اللسان القادر على التعبير عن أزمته في نفس الوقت يحاول مخلصا أن يقيم علاقة مع شخص ما : لكني في كل لحظة أحب أن أتكلم مع شخص ما .. أتكلم كلاما حقيقيا .. فأنا أحب ان اعرف الشخص وأن اعرف كل شيء عنه .. وبرغم إدراك جيري لمشكلته وجهاده المستميت لأن يقيم علاقة مع بيتر فإن المحاولة تفشل وتؤدي به إلى الموت .. على النقيض فإن محاولته أن يقيم علاقة مع كلب صاحبة البيت

الشرس تنجح وتؤدي إلى إقامة علاقة وقتية .. لمفارقة هنا سخرية مرة ومحزنة في نفس الوقت من شكل العلاقات الأجتماعية السائدة .
والسعي وراء رموز المسرحية يجعلنا ندرك أن الحديقة العامة هي رمز للمجتمع واقفاص الحيوانات بمثابة موانع بين أفراد هذا المجتمع ، أما المقعد الذي قرر جيري الحصول عليه فهو بعض امتيازات الطبقة .. جيري : اليست لديك أدنى فكرة عما يحتاج الناس إليه .. وفي النهاية يحصل جيري على النجاح الوحيد في حياته الفاشلة هذا النجاح هو الموت في سبيل مقعد تافه في حديقة عامة وبسكين اعطاها لغريمه في نبل وشرف لا يتفقان وروح المجتمع الذي يعيش فيه حيث يسعى السمك الكبير إلى أكل السمك الصغير .

جيري : يقذف بالمطواة عند قدمي بيتر قبل أن يتمكن الآخير فيما يجب التفكير فيه ، هي لك .. التقطها خذ المطواة وسنكون ندين أكثر تساويا .

ثمة تفسير آخر هو أن بيتر وجيري وجهان لشخصية واحدة مصابة بانقسام الشخصية ، ويسعى أحد الوجهين لقتل الآخر ، والمسرحية بهذا الشكل يمكن قبولها على إنها صورة لمجتمع مريض .

إن العمل الفني الذي يثير هذه الانطباعات المتعددة إنما هو عمل جيد ، ومثل هذا العمل في المسرح يجعل مهمة المخرج والممثل مهمة صعبة وفي نفس الوقت تعطي فرصة كثيرة للابداع الفني العظيم .

وقد أعطانا العرض الذي قدمه المسرح الطليعي انطباعات كثرة

اولهما انه وضع المتفرج أمام حالة أبداعية ممتازة ، وثانيهما نقطة خاصة لتطور هذه الجماعة المسرحية الجادة وهي تقديم حديقة الحيوان يعتبر خطوة جديدة إلى الامام في الطريق الذي رسمه المسرح لنفسه .. واللافت للنظر ذلك التناول الذي قدمه لنا المخرج السيد حافظ ـ فقد قدم رؤية جديدة تعتمد على أن القيمة الاساسية للعرض المسرحي ليست في الكلمة المكتوبة ، بل تكمن في الحالة المسرحية التي تنشأ بين الممثل والجمهور وعناصر العرض ، تلك الحالة التي تحدث فور الساعة بحضور الفنانين والمتفرجين وينتج عنها خلق المسرح على المسرح ، وتنشأ فيه الحركة والشكل تلقائيا بحيث لا تنتفي إمكانية التصور السابق والتخطيط المعد للحركة بمعنى أنه يصبح فنا متحركا قادرا على التغيير ووسيلة عامة لمكافحة اللامبالاة التي تغشى الناس وبهذا التصور وضع المخرج يده على فكرة العزلة الانسان بسبب عادات السلوك وبسبب الفوارق الاجتماعية .. تلك الفكرة التي تتضح جيدا في المسرحية وتحلل عواملها بعرض الصراع بين بيتر الذي أداه وفق قدراته الشخصية ( علاء عبد الله ) وجيري الذي أداه ببراعة ( أحمد آدم ) هذا الصراع القائم بين شخصيتين من الطبقة الوسطى في المجتمع الاميركي ويتأكد هذا التصنيف الطبقي عندما يسأل جيري : ما هو الخط الفاصل بين كبار الصغار وصغار الكبار من الطبقة الوسطى .

لقد غير المخرج وفق رؤيته المعالم الخارجية لشخصية جيري بالملابس والماكياج وغير معالمها الداخلية بأسلوب الأداء ليصير من أفراد الطبقة الدنيا فبرز بذلك صراع طبقي زادت حدته وتفجرت المسرحية بطاقات لم تكن في الحسبان وكان من نتائج هذا البروز

أن زادت حدة العزلة بين الشخصيات وزاد من شأن العرض والاهتمام بالضوء والحركة والايقاع بين حركة وسكون والاعتماد على تلقائية الممثل فوق الخشبة . كذلك الاعتماد على ربط الصالة بالمسرح في ديكور مبسط ومعبر في نفس الوقت وقد صممه على الدين الحكيم مما جعل المتفرج متعانقا من الممثل وأصبح الكل واحد .

وفي زمن العرض المقدر بساعة ونصف ساعة على مساحة الخشبة الصغيرة استطاع المخرج أن يعرض لأزمة جيري في حالة مسرحية فريدة تساوت تماما مع الزمن الداخلي للحدث والمساوي تماما - لتاريخ حياة جيري الذي وقعت احداثه في أمكنة وأوقات مختلفة نقلها المخرج ببراعة مستخدما الحركة وتكوينات الأجسام والتصوير التخيلي والايقاع والتمثيل الصامت والموسيقى المعبرة التي أعدها .

وفي نهاية العرض يسقط جيري وقد طعن بمطواته التي أعطاها لبيتر ساندا رأسه فقط على الكرسي لبرهة قصيرة تعبيرا عن انتصار مؤقت لطبقته وهذا خلاف لما نص المؤلف من جلوس جيري ميتا على الكرسي .. وتصبح النهاية التي وضعها المخرج لمن هم على شاكلة جيري .. ان تشبثوا بحياتكم .. وتسلحوا لها بأسلحة قوية .. وأياكم والقاء السلاح .

**ناجي أحمد ناجي**

**مجلة الكاتب - أكتوبر ١٩٧٦ .**

## وطني .. عشت يا وطني

ليس الفن والثقافة مجرد معرفة فكرية ، وإبداء آراء نقدية .. ونقاش ، ولوائح لجان قراءة ومميزانيات وقرارات مكتبية علوية ..

الثقافة والفن .. فعل .. موقف .. يكشف ويحدد أن يقف الكاتب والفنان والمسؤول الاداري في حقل الفن من قضايا مجتمعه .. مع من .. وضد من .. كيف يجسد مبادراته التي تعطيه بحق جلال صفته كفنان ..

فبالذات .. حين يواجه الوطن الخطر ، ويصبح قلم الكاتب وريشة الرسام ، وكلمة الممثل على المسرح ، وقصيدة الشاعر ، وكاميرا المصور مطالبة جميعها أن تقف بمسئوليتها إلى جوار البندقية والمدفع ، وفي قوة خطرهما ، يفرض السؤال نفسه بحثا عن الاجابة ..

في مثل هذه الظروف ، يصبح ما قدمته فرقة المسرح الطليعة من مسرحياتها على مسارح قصور الثقافة ، وفي أماكن تجمعات العمال بالاسكندرية .. بالجهود الذاتية المحدودة ، والتبرعات العينية والمادية التي جمعها شباب تلك الفرقة ، والتي بلغت ستين جنيها .

تصبح مثل تلك الجهود مثلا يحسن التنويه به ، وتكريمه ، بعد نعضده ومساندته ، على الأقل ، بقدر حماس الجمهور السكندري الذي شاهد اعمال تلك الفرقة المسرحية وشجعها ..

ذلك أنه بحافز مسؤولية الفنان الأقليمي للقيام بدور ايجابي في المعركة ضد العدو قدمت فرقة المسرح الطليعي بالأسكندرية ثلاثون فنانا شابا هاويا عرضها الشعري المسرحي « وطني .. عشت يا وطني » على مسرح قصر ثقافة الشاطبي من إعداد واخراج السيد حافظ .. من اشعار لمحمود درويش .. ومجدي نجيب .. وأوزوريس لمدة أسبوع .. بعد تقديم نفس العرض على مسرح قصر ثقافة « الحرية » ومسرح قصر ثقافة « الأنفوشي » .. ولعمال عدد من الشركات الصناعية بالاسكندرية في مواقع عملهم ..

وليس « وطني يا وطني » .. أول ولا آخر إسهام لهذه الفرقة في المعركة .. فمنذ « ٦ » أكتوبر قدمت فرقة الطليعة بالاسكندرية .. ومسرحية « وطني يا وطني » نفس هذه الفرقة عدة عروض مسرحية هي « عمار يا مصر » ومسرحية « ٦ رجال في معتقل » التي تبرز مقاومة الشعب المصري في مواجهة المؤسسة العسكرية الصهيونية .. ومسرحية « رجل .. وخوذة .. ونبي » ومسرحية « سينا .. مانسيناش » .

تحية لفرقة مسرح الطليعة بالاسكندرية ، لحماس شبابها ، لجهودها ، لكل هواة الفن في مصر ، الذين انفعلوا بالمعركة ، وأعطوها أكثر مما انفعل بها واعطاها بعض كبار الكتاب والفرق

الفنية المخترفة ..

وتحية للمسؤولين في قصور الثقافة بالاسكندرية الذين ساعدوا على تقديم تلك الاعمال الفنية البسيطة .. في إطار احتياجات المعركة من الفن ورسالته ..

وعشت يا وطني .. يا وطني .. بأمثال فنانيك من شباب مسرح الطليعة بالاسكندرية .. ودورهم في المعركة .

**محمد صدقي**
**الجمهورية ٢٢ نوفمبر ١٩٧٣**

## أحبك أحبك يا مصر .. الرصاص

يعرض مسرح « قصر ثقافة الحرية بالاسكندرية » .. بإمكانيات بسيطة .. وحماس دافىء .. وإخلاص متواضع .. ثلاث لوحات مسرحية شعرية لجماعة « المسرح الطليعي » .

شبان هواة من الجامعيين والعمال والموظفين الذين هزت وجدانهم أحداث معارك أكتوبر .. فتجمعوا يقدمون لجمهور رواد القصر ذلك العرض الشعري الغنائي الراقص الذي يستغرق ساعة ونصف من شحنة اشتعال الوجدان بحب الوطن .. من الدعوة اليقظة للتفكير ، الدعوة الواثقة بالشعب .

فمنذ يوم ٨ أكتوبر وبعد العرضيين المسرحيين « عمار يا مصر » و « وطني .. وطني » اللذين قدمتهما نفس الفرقة ، يأتي هذا العرض الجديد ، المكون من تلك اللوحات الثلاث « من كتاب النيل ـ الوصايا ـ رسالة من فلاحي الضهرية إلى فلاحي العالم » .. التي ينتظم حوارها قصائد شعرية .. لمجدي نجيب ـ أوزوريس ـ ابراهيم غراب .. وقام بتلحينها عامل النسيج علي محمود « غناء الصوت الكورالي الشجي » فاطمة ابراهيم .

اللوحات الثلاث مضمونها الشعري يقترب برؤية مبسطة لفهم دلالة ٦ أكتوبر .. يقظة مصر وبطولات مقاتليها وتضحياتهم ، بعد الاختزان الطويل لمرارة النكسة .. حيث يعبر المشهد التمثيلي الاول « من كتاب النيل » عن مصر في لحظة تطهير وتنوير .

أحبك .. أحبك .. يامصر الرصاص .
يا سيرة شجاعة .. وعزيمة خلاص
أحبك في خضرة فيضانك
أحبك مصانع .. كباري
أحبك صفا .. وانتباه
أحبك تقدم يا فارس
أحبك في صوت المدافع
أحبك يا مصر المقاتل
يا مصر العزيمة .. وأم الشهيد .

كذلك في اللوحة الثانية « رسالة من فلاحي الضهرية إلى فلاحي العالم » التي صاغها ابراهيم غراب بتحوير وتطوير الأغنية الشعبية « قولوا لعين الشمس » يحكي حكاية العدوان في إطار شجن الفلاح المصري وعزيمته يوقظ أهالي القرية وكل الفلاحين في مصر .. إلى شرعية المقاومة وعدالة الحرب دفاعا عن الارض والعرض .

قولوا لعين الشمس ما تحماشي
إن كنت ماشي ، والا ما انتاش ماشي
زاحف ضنايا عز الضهر يحضن سينا

سايقة عليك طه النبي يا خللي
تبعت معاه العافية ما تحشهاشي
وتجيب معاه مسك ومورد وشاشي

أما اللوحة الثالثة عن « انتفاضة الزعيم الوطني مصطفى كامل » فتحكي قصة نضالية من أجل يقظة مصر .. ومقاومتها من خلال عرض شعري سريع لحياته ولدعوته للقضية المصرية .

يا بلدي .. يا فرحي وهمي
يا لحمي ودمي
يا ركعة صلاتي
يا منقوش الحق على الجدران
يا مجلات الحيطان
العباد تشتاق دايما للحقايق
وضميني يا كل الشوارع
آه يا لندن .. يا باريس .. يا مصر
دنشواي حمامة بيضة
حطت على كتفي بيضة

تحية .. لمخرج العرض ، وشعلة الحماس .. السيد حافظ .. تحية لبساطة العرض وتواضع الامكانيات التي تم بها .. لجهود الاداء الفني لمجموعة أعضاء الفرقة .. وفي مقدمتهم فتنة مؤمن .. عادل الحوفي .. أحمد عبد المجيد .. سعيد ذياب ، لاخلاصهم وتفانيهم بكل طاقاتهم الأبداعية .

ودعوة لمساندة هذه الفرقة على الاستمرار بمزيد من التقدم الفني .. مع مزيد من الجهد والامكانيات .

**محمد صدقي**

**الجمهورية ، ديسمبر ١٩٧٣ .**

## حكاية الفلاح عبد المطيع
## ممنوع أن تضحك ، ممنوع أن تبكي

بعودة فرقة مسرحية إلى ساحة العمل ، نحمل أمامها فرحة الانتظار ، وفرحة أن نرى عملا مسرحيا له صوته في هذه العودة الميمونة . وفرقة العراق المسرحية إذ تعاود نشاطها بعد توقف نجهل أسبابه ولزمن ليس بالقصير .. تؤكد التحامها بالحركة المسرحية وضرورة أن تأخذ موقعها بين الفرق المسرحية الاولى .

مؤخراً قدمت الفرقة المسرحية : « حكاية عبد المطيع » تأليف السيد حافظ ـ كاتب مصري يقيم في الكويت ـ إخراج : د . سعدي يونس . وسعدي يونس يعيد من جديد تجربته المسرحية في تقديم عروض في المقاهي الشعبية والمصانع والحدائق العامة وأماكن التجمع السكاني .

العرض الأخير قدمته في « مقهى الصالحية » حيث أقام مرتفعا خشبياً دائريا وسط المقهى ، وجلس الجمهور حول هذا المرتفع وراح الممثلون يؤدون أدوارهم ويغيرون ملابسهم أمام الجمهور .

التجربة تحاول أن تكسر الحواجز بين المسرح والجمهور ،

وتكون بديلا عن ندرة قاعات العرض المسرحي .. وأن تلاحق الجمهور ، بدلا من أن تنتظر الجمهور ليقصد مشاهدتها .

و « حكاية الفلاح عبد المطيع » حكاية فيها دلالة حاضرة ، ومعان كبيرة ، وفعل ماض يأخذ أمتداده الزماني .

في عصر المماليك .. يشكل مرض السلطان أهميته في حياة الناس ، فإذا جاءه المرض ، كان على الناس أن يرتدوا الملابس السوداء الحزينة ، وإذا شفي من مرضه أرتدى الناس الملابس البيض .

وكان الممنوع يعني الا تضحك أو تبكي إلا إذا ضحك السلطان ، أو بكى السلطان . لكن الفلاح البسيط عبد المطيع لم يعرف الأوامر فلحقه غضب جند الملك ، عذبوه في الحالتين .. إرتداء ملابس بيض في حين كان الجميع قد إبلغوا بإرتداء ملابس سود ، وابقى على ملابسه السود في وقت كان السلطان قد شفى وارتدى الناس ملابس بيض .

واستدعاه السلطان ، وأصدر أمراً بتعيينه قاضيا للقضاة .. فخلع عنه ملابسه الفلاحيه وارتدى لباس القضاة .. ثم ضرب بعدئذ .. فأحس الرجل بالخدعة وراح يهتف « أريد أن أكون كما أنا الفلاح عبد المطيع » .

النص قد يرد في الحكايات الشعبية بمضامين مختلفة في إطارها العام إلا أنها تصب في معنى إدانة السلطة التي تستهين بالشعب ، وتخنق حريات الناس ، وتتعسف في حقوقهم وتفرض إرادتها

الظالمة عليهم : ونموذج هذه السلطة في حاضرنا الراهن تقترن بحاكم مصر ، فالسادات يمثل الوجه السلطاني الدكتاتوري الذي يريد أن يسير جماهير مصر بإرادته ، غير أن قوى العدل هي الابقى ، ويبقى لمصر وناسها طموحهم المشروع نحو التحرر من نظام فاسد .

والعرض المسرحي الذي شاهدناه يحمل هذا الطموح .. وهو طموح ذكي واختيار طيب .. جاء يتلمس دربه مع الناس .. لكنه وقع في بعض الاشكالات منها أنه يمكن إغتناء العرض لو انقذ من تلك الاضافات التوضيحية ، والتي بدت فائضة .

وبدأ الفلاح عبد المطيع أمامنا بليداً لا يفقه شيئاً من الواقع الذي يعيش ، وجهله غير بلادته .. أن الجهل الذي كان يمكن أن يظهر به ، مسألة تتعلق بحياته البسيطة ، مع معرفته ووعيه بالواقع المعاشي الذي يعاني منه كثيراً ، وحياته كفلاح يرتبط بوضع اجتماعي متماسك لا يمكن أن يستيقظ بسهولة ، فليس من المعقول ان يهوى فلاح بسيط مثل عبد المطيع غطاء رأسه ، ويتخلى عن مظهره وحياته ويصبح قاضياً بهذه السرعة التي قدمت أمامنا ..

إن الفاصل بين السلطة والناس حين تكون تضاداً قائما بين حق مغتصب وحق مشروع ، لا يسهل علينا أن نلغي فواصلها إلا بتثبيت قيم جديدة وقائمة على فعل موضوعي وقاعدة جماهيرية واسعة .. وإذا كان العرض المسرحي فقد أضاف رؤى عن شراسة السلطة عير ذلك الأيقاع الموسيقي والأصوات الدالة على

الافتراس .. فإن مسألة الفواصل تظل قائمة إلا بتغيير جذري ، يشمل البنية الكلية وليس جزءاً منها ..

وقد سعى د . سعدي يونس إلى استخدام الرواية واشعار الجمهور إلى أن ما يجري أمامهم ليس إلا تمثيلا ، على النمط البريشتي .
المخرج قدم عناصر جديدة : أميرة عبد ، نجاة علي ، صاحب شاكر ، ستار جاسم ، راضي مطر .. وغيرهم ، وكلهم تعاملوا مع العرض بحذر من يواجه الجمهور لاول مرة ، أو للمرة الثانية .. وبرز سعدي يونس من بينهم ممثلا يعرف مهماته جيدا ..

إن هذا العرض المسرحي يقم صوته ضمن قيم تريد أن تتفاعل مع الجمهور ، وتسجل موقفا وتخلق ذلك الحس بأن المسرح يمكن أن يحمل مهماته ويرفع صوته عاليا وان يقول كلمته بعيداً عن الصمت ..

**حسب الله يحيى**

**مجلة فنون - العراق .**

**العدد ٨٤ - ١٤ نيسان ١٩٨٠ .**

## حكاية
## الفلاح عبد المطيع

### وما جرى له مع السلطان « قانصوه الغوري » .
### الخط الاخراجي للمسرحية يهدف إلى مسرحة المسرح .
### الخط الاخراجي للمسرحية يعتمد الدائرة فكرة أساسية .
### دخلت الاغاني بالمسرحية من أجل إضاءة الاحداث .

قدمت فرقة العراق المسرحية .. مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع .. تأليف ( السيد حافظ ) واخراج الدكتور سعدي يونس وتمثيله .. إضافة إلى الممثلين والممثلات ( نجاة علي ، تقي شواي ، هاشم البازي ، هادي مطعن ، وآخرين ) .. الحان الفنان علاء زكي ..

- فكرة المسرحية -

• عن فكرة المسرحية يتحدث الدكتور سعدي قائلاً :

- عندما تمرض عين السلطان ( قانصوه الغوري ) في زمن المماليك بمصر يصدر أمراً بأن على جميع الناس أن يرتدوا السواد وان يقيموا الأحزان ويمنعوا الأفراح والضحك في كل مكان ، غير أن

( عبد المطيع ) الفلاح البسيط لم يسمع بهذا فيخرج بالشوارع مرتديا الملابس البيضاء وهكذا يسقط بيد شرطة السلطان ويعذب .. وفجأة تشفى عين السلطان فيأمر الجميع بارتداء الملابس البيضاء وإقامة الأفراح في كل مكان ويمنع البكاء والصراخ .. وإذا مات أحد يدفن بالمساء والخفاء بصمت وفي الليل .. وهكذا يصبح الفرح أمراً في هذه الحالة أيضا .. غير أن ( عبد المطيع ) بكل بساطته ونقائه يخرج غير عالم بهذه الاوامر وهو مرتدياً السواد .. هو وحماره .. وتقبض عليه الشرطة مرة ثانية ويعذبوه مع الحمار أيضا حيث أن كل حيوان وكل انسان يجب أن يحزن أو يفرح تبعاً لما يقوله السلطان ..

* وعن تبديله لنهاية المسرحية .. قال :

- كانت النهاية السابقة أن أقوم بتغييرها .. هي أن السلطان عندما يسمع بحكاية ( عبد المطيع ) يعينه قاضي القضاة .. غير أنني رأيت أن هذه النهاية من الممكن أن تتطور أكثر .. فمن الصعوبة بمكان أن يلتقي أبن الشعب البسيط مع سلطة غاشمة كسلطة ( قانصوه ) .. وعندما يرتدي رداء قاضي القضاة - بالنسبة لي - تبدأ جماعة السلطان .. والسلطان بالضحك عليه وبضربه حتى الألم .. وهكذا يكتشف الخدعة الضخمة التي كان يعيشها ويرفض آنذاك وفي لحظة وعي هامة جداً جميع الألوان الزائفة التي تريد السلطات الظالمة كسلطة ( قانصوه ) أن تفرضها على الناس .. وينزل في نهاية المسرحية إلى الناس ويختلط بهم .. يريد أن يكون كما هو الفلاح .. فقط .

## ـ الطريقة الاخراجية ـ

* وعن الخط الاخراجي للمسرحية .. يقول :

ـ يهدف إلى مسرحة المسرح .. « أي أن يشعر الجمهور بأنه أمام مسرحية يشاهدها وليس أمام عرض مليء بالأيهام على أساس أنه حقيقة مفروضة ..» فالممثلون بالمسرحية يرتدون الملابس ويغيرون الشخصيات أمام الجمهور مباشرة وإضافة إلى ذلك كنت أريد أن أحقق أكبر مشاركة ممكنة للجمهور مع المسرحية وكانت فكرة الدائرة وسط القاعة يحيط بها الجمهور من جميع الجهات هي أقرب الأفكار بالنسبة لي كمخرج .. كي تعبر عن الدوامة التي تعيشها شخصيات المسرحية .. كما أن الدائرة موجودة بالتراث العربي كشكل من الاشكال العامة في التقاليد العربية كجلوس الناس في الخيمة العربية يتم بشكل دائرة .. كما أن الكتير من العوائل الشعبية تجلس على الأرض بشكل دائرة .. إضافة إلى ما للدائرة من أهمية في التراث التشكيلي الأسلامي بالذات .

* ويضيف الدكتور سعدي مخرج المسرحية .. قائلا :

ـ إن جميع الشخصيات بالمسرحية تسير باتجاه مغاير للزمن ولعقرب الساعة بالذات ، أي أنها تسير من جهة اليسار إلى اليمين .. مثلا .. بينما عبد المطيع يسير بالعكس .. ويستطيع بعفويته وبراءته وأصراره بالنهاية على الرفض أن يجعل خاصة عموم الشعب يسيرون بمسار الزمن الحقيقي ويغيرون حركتهم وفقا له وفكرة حركة المسرحية عموما كانت تشكل الخطوط العامة للحركة الاخراجية .. فالتقوقع في وسط مركز الدائرة .. يعني أحيانا

كثيرة الابتعاد عن الناس .. بينما الذهاب إلى أطراف الدائرة ، يعني الاقتراب منه .. فللدائرة احكامها الخاصة بها .. هذه الدائرة بعملية الاخراج التي أقيمت بها لا يتجاوز قطرها الاربعة أمتار والارتفاع متراً عن الارض .. ولم يكن هناك أي ديكور أو قطع أثاث سوى مستطيل صغير من الخشب طوله حوالي متر وعرضه حوالي نصف متر .. هو كل شيء في الديكور يحرك بين آونة وأخرى لتدور من مكان معين .

* وعن الأغاني والموسيقى التصويرية .. يقول :

- أكدت في المسرحية على استخدام الأغاني .. أخذتها من أشعار أحمد فؤاد نجم .. وواحدة ألفها جودت التميمي .. ولحنها علاء زكي .. وباللهجة المصرية .. ولم تكن الأغاني بالنص ، بل أضفتها لكي تكون فواصل تقريبية أحيانا وللامتاع أحيانا أخرى .. وتدخل لاضاءة الأحداث وإلقاء الأضواء النقدية الساخرة على ما يجري من أمور .. أما الموسيقى التصويرية فهي عبارة عن آلة العود ودف وطبل وصنج .. استخدمت كما في نزلات الملاكمة لبدء المشهد أو نهايته باعتبارنا نمثل في دائرة في وسط الجمهور وأشبه ما تكون نزالا بالمعركة .. ويتحدد ذلك من خلال الفوز .

**- رأي -**

*** يا حبذا لو قدمت هذه المسرحية في الخليج العربي ليطلع عليها جمهور المسرح المتعطش لمشاهدة أعمالاً مسرحية جادة ..**

**عبد البطاط مجلة عالم الفن - الكويت**

# قراءة نقدية لأعمال السيد حافظ المسرحية

بقلم : حسن عبد الهادي

يؤرق الفنان العربي بحثه الدؤوب عن مشكلة الطابع أو مشكلة خلق أعمال عربية صميمة في المسرح بالذات تبدو هذه المشكلة على أشدها ، ومع أن الكثير من الاساليب الاوروبية الحديثة في المسرح مأخوذة عن الاساطير ومنها العربية بالطبع الا أننا ما زلنا نحاول ايجاد هوية للمسرحيين العرب لا يقلدون فيها احدا وربما يستردون بها بضاعتنا أو ثقافتنا المسرحية المغتالة .

أقول ذلك تمشيا مع الاسلوب الذي انتهجه حافظ من خلال غلبة الطابع الانساني الحضاري ، فقد لجأ الى الانبعاث من الاساسية أو القاعدة الاجتماعية متوسعا في شموليته ليتضمن أو يضمن كتابته معان عامة وتصورات كثيرة تتكامل مع بعضها البعض لتحقق وضوح الفكرة التي يريد طرحها ومعالجتها بأساليب متغايرة منها السرد حينا والحوار حينا آخر وربما الحركة المسرحية في موقف ثالث ، انه باختصار ينتقل من المعلوم الى اللامعلوم ومن الجزء الى الكل معبرا عن قضايا تهم السواد الاعظم من الناس ، ولم يكن

ذلك ليتأتى لولا أنه يحب الناس ويؤمن بهم وبقدراتهم الكامنة ولذلك نراه يتمرد على سكوتهم وخمودهم ازاء المواقف الحياتية لايمانه وثقته بأنهم يملكون القدرة على الحركة والفعل ، ذلك الفعل القادر على تغيير الواقع المرير أنه يطالبهم بالتحرك السريع المؤثر ولكن دون أن يكون التحرك غامضا مبهما بل مخططا مدروسا ، انه التمرد من أجل تحقيق الافضل عبر الرؤية التفاؤلية في الوصول الى شاطيء آخر اكثر أمنا وسلاما ، أنه يريد من الانسان ان لا يستكين وأن يتعهد بذرة التواصل الحضاري بالري والنماء لتكبر في داخله وتؤتي أكلها ولو بعد حين ..

أما شخصيات السيد حافظ فانها ضائعة في خضم الحياة تبحث عن القيمة التي زيفتها اصابع الحضارة الحديثة وتعيش وحشة رهيبة في طريق سعيها الى تلك القيم والمثل السامية سواء كان ذلك على الصعيد الاجتماعي الانساني أم الاصعدة الاخرى كالدين والسياسة والاخلاق .

وهي ايضا رموز صغيرة لجماعات كبيرة موجودة في القيعان الاجتماعية يتركز محور اهتمامها اما على - الوصولية - اذا كانت من فئة المنتفعين او - الرفضية - اذا كانت من ابناء الوطن الطيبين ، ولكن الذي يفاجئنا فعلا هو ان اشرار السيد حافظ لا يعدمون بذرة الخير في نفوسهم فتجدهم ينصلحون عند اول بادرة في صنع الخير والامل ، لكن ذلك لا يعني الغاء التفاوت الاجتماعي بين الفئتين فلا يمكن ان يكون - حوده - الشرير في نفس مرتبة - محمود - البائع الطيب .. وتلعب الشخصيات ادوارها الغريبة في ما يشبه

الانعزالية - سولوليكويزم - او التفرد الاجتماعي . ثم نجد ان بعض شخصياته تدعو الى السمو النفسي مادام الانسان يملك عظمة العقل وكرم القلب ونبل الروح وقوة الارادة ولكن تلك الدعوة مغلفة بمسحة من الحزن الفردي التراجيدي فالمذيع يقول لزوجته في - سيزيت - ( مسرحية كبرياء التفاهه ) :
- انفجري لحنا او سيمفونية واطلقي روحك سحبا واقمارا -

وهذا المنط من الحوار يشكل نوعا من الاخلاق والفضيلة ويتسم بالرغبة في تحقيق المثالية وان كان الطبع يبدو حادا نسبيا والسلوك مثيرا للشغب بحيث يخرج على اطر التراجيديا المألوفة .

.. انه يضع اصبعه على الحقيقة ويطالبنا بالسعي اليها جماعات وليس فرادى ، لكنما دعوة الحب هذه تضيع في الحوارات الطويلة الحالمة بالتوحد بالطبيعة والحلول فيها .. وايضا تعكس مثل هذه الحوارات شيئا من الوجودية التي عرف بها سارتر والبير كامي وربما يكون ذلك نتاجا لاحساس السيد بان انسان العصر الحديث هو - سيزيف - المثقل بهموم عصره يمضي حاملا صخرة الحياة على صدره وينوء تحتها ولا يستطيع الوصول الى امله المنشود .

اما اذا تعرضنا للبناء العام او الشكل الدرامي فاننا لا نجد تلك الكلاسيكية القائمة على الوحدات الثلاث المعروفة المكان ، الزمان ، الحدث او الفعل الدرامي بل على العكس من ذلك تماما نقف على التمرد الكامل على الكلاسيكية فيما خلا التمسك بالوحدة الاخيرة وهي التواصل الفعلي في الصراع وهو الذي يريده ويركز

عليه ، اما المكان فانه لا يعدو ان يكون رمزا اكثر من اي شيء اخر . وفيما يتعلق بالوحدة الزمنية فان حافظ يلجأ الى التكنيك السينمائي في اعتماد اسلوب فلاش باك او - ريفليشن اوف ذا باست - واستقراء حدث الغد - اكسبلورنج اوف فيوشر - وارى نفسي معه في هذا حيث ان المهم بل الاهم هو اتحاد الفعل واضطراده ونموه .

وفي - مدينة الزعفران - ينطلق من ارض الواقع ليعرض لنا نوعية العلاقة بين السلطة والشعب ، بحيث يمارس - الفوقيون - العنف والارهاب والتسلط - التحتيون - رغم ابتلاع ارزاقهم ولا يرضخون للقمع ويرفضون المصالحة مع اعداء الشعب المحدقين به ، فالفوقيون يضعون قوانين التي تحميهم والاعراف التي تفتح لهم ابواب المكاسب والمفاهيم التي تبرر هزائمهم واساليب التخلف والارتداد التي يسلكونه .

لكن ماذا يفعل الطيبون في مدينة الزعفران ؟ انهم يلتفون حول زعيمهم الذي يدعي خدمة العامة من ابناء الشعب البسطاء ثم لا يلبث ان يخذلهم ويخونهم في اعز امانيهم ويبدد الثقة التي وضعوها فيه وقد يتأت ذلك عن قصد او بدونه ، فمن يجلس على الكرسي مسيراً ايضا وان كان لديه شيئا من النية الطيبة ، وقد استمد سيد حافظ هذه الفكرة من الواقع لكنه عرض للمشكلة دون ان يعمد الى الحل ربما اعتقاداً منه ان وظيفة المسرح هي الكشف والتعرية وليس افترض الحلول ..

**ما معنى الانسان اذا صار عبداً من ينقذ الانسان من الضلال**

غير الحرية ؟
وهنا تبدو المشكلة ليست وقفا على الوطن العربي بل على العالم الثالث ، وتعرض المسرحية لما يلاقيه الستة من ترغيب وترهيب في ذات الوقت الذي نسمع فيه أنباء الثورة الفلسطينية وأصوات رصاص الفدائيين .. وهذا يحمد للسيد الذي عبر عن الواقع والحقيقة من خلال قدرة ابداعية سرت بشكل اجمالي وعلى أكثر من مستوى ..

وحتى لا يطول بنا الحديث أكثر مما يجب فإننا نعمد هنا إلى تبيان ملامح مسرح السيد حافظ في نقاط محدودة سريعة قد لا توفي اعمال الزميل حقها ولكنها على أية حال محاولة صادقة للأخذ بيد كاتب قديم بالحس والفطرة جديد في أفكاره ومنهجه التعبيري .
- تدور كتابات المؤلف في ثلاث محاور هي ، المحور الاجتماعي الاقتصادي ، المحور السياسي ثم المحور القتالي الوطني الذي يطالب بالحرية بأسلوب عنيف .
- طريقته في التعبير جديدة تستفيد من الاضاءة والديكور والاكسسوارات وكل ما يوظف في العرض المسرحي وخاصة الحشد الكبير من الشخوص .
- يكسر الحائط الرابع بوعي وإدراك رغبة منه في تعميق الحدث على الطريقة البريختيه ومن أمثلة ذلك شخصيات - ماسح الأحذية - و - الشحاذ - .
- يميل إلى الأستعراض والآبهار أحيانا فيقدم الأنماط الفولكلورية ، امتداداً لوظيفة الكورس في المسرح الاغريقي القديم كما يعمد إلى تعميق الحدث بإسقاط لافتات على خشبة العرض ..

- يقوم السيد بوصف المواقف الدرامية عبر أدوات انسانية وسلوكيات بشرية تمر بمواقف وصراعات يقصد بها الوصول إلى صلاح الأمر والرجوع إلى الخلق الحسن في التعامل مع البيئة من بشر وجماد .

- يستدعي المؤلف شخوصه احيانا على طريقة لويجي بيراندللو في مسرحية - ست شخصيات تبحث عن مؤلف - ولكن بأسلوب احتفالي يجمعها لتعرض مأساتها بنفسها على المسرح ، ومن هنا فأن الكلمة هي التي تسيطر على العرض وتأخذ الدور القيادي فيه خاصة وهي اللغة أو وسيلة التعبير الوسيط بين الفصحى والعامية .

- وفي - حبيبتي أميرة السينما - نجده أكثر نضجا من ذي قبل حيث أنه يبدو متمكنا من أدواته الفنية بما فيها من الرموز ، كما أنه حرص على إيضاح الخطوط الدرامية بين شخوصه وبشكل يساعد القارىء - والناظر في حالة انبعاث العمل حيا على الخشبة - على متابعة الاحداث وقد تبدو أحكامنا غائمة على أعمال سيد حافظ المسرحية ولكنه بكل تأكيد يضع في اعتباره أنه يريد أن يقول شيئا جديداً بعد ان هضم القديم وعرفه جيداً ، ومن يهضم القديم لا بد وأن يتجشأ الجديد .. أعمال كثيرة للسيد تزداد في كل مرة نضجاً وجمالا .. فمرحبا بالآنجازات الفكرية الطيبة ..

**حسن عبد الهادي**
**مجلة صوت الخليج .**
**نوفمبر - ١٩٨١ .**

## مسرحيتان للسيد حافظ

ربما كانت أهم خاصية تميز الفن المعاصر ، إنه فن نابع من المدهش والمثير وموجه لاحداث التوتر ورفيف المباغتة . فهو لا يعبر عن المألوف أو العادي بقدر ما يعبر عن توتر المحصور .

والمحصور هنا هو إنسان العصر الذي يمارس حياته بمشاعر متوترة ، تثيرها آلاف الأشياء المحيطة ، التي تحاصر الوجود الانساني في الزمان والمكان .

وفنان هذا العصر إلى جانب هذا ، فنان مثقل بتركة هائلة من الخبرات والمعارف البشرية المتصلة والمتداخلة . وهو أيضا الوريث الشرعي لعصر الأسطورة في مقابل هذا العصر المادي ، الذي يحاول أن يقضي على صوت الفنان إحلالاً لمفاهيم مادية آلية ، تجعل من الانسان رمزاً خالياً من المعنى وأصغر آلة في عالم الآلات . وفي داخل هذا العصر الذي يموج بآلاف المتناقضات ، يقف الفنان ، شهادة إدانة على عصره من خلال تقديمه لصورة العصر السلبية وما تنطوي عليه من توتر حاد هو أساس العلاقة بين الانسان والانسان وبين الانسان والعصر . ليس هذا فحسب ، بل إنه كثيراً ما يحاول في موقف الادانة أن يقوم بدور المبصر الباحث عن

معنى الانسان في عصر ضاع فيه معنى الانسان .

ومن أجل هذا فإن الناقد المعاصر لا يستطيع أن يفسر هذا الفن بالتالي إلا من خلال تلك التصورات السلبية . فقد تغير الاساس الفلسفي في التذوق الفني ، ولم يعد المتلقي يتذوق الفنون من خلال قيم إيجابية كالحق والخير والجمال ، وإنما أصبحت القيم السلبية هي أساس تذوق الأعمال المعاصرة التي يعيشها من خلال السأم والرتابة والتفاهة واللاجدوى واللامعنى وافتقاد القيمة ، وغيرها من القيم السلبية التي أصبحنا نراها باستمرار في مصطلحات النقد المعاصر .

* * * *

والسيد حافظ فنان معاصر بهذا المفهوم ، فهو يعيش أعماله بمشاعر مستنفرة متحفزة ومتفتحة ، إنه يحيا وكأنه كله ـ حواس التقاط وتسجيل ـ وتعمل هذه الحواس عند السيد حافظ من داخل سيطرة التوتر والشعور بالحصر ، فيقدم إلى المتلقي شحنات متوالية من الانبهار المدهش والمثير ، فهو لا يقصد من فنه أن يهدهد حواس المتلقي ، وإنما يرمي إلى أن يحدث في داخله صدمة المباغتة التي تولد فيه التوتر والحيرة والتساؤل .

وبسبيل البحث عن إحداث توالى القرع بالصدمات ، يبحث السيد حافظ عن كل ما يمكن أن يساعده في غايته ، ولعل هذا هو السر في أن أعماله باستمرار تجارب تجريبية .

* * * *

**الحرية لها ألف مكان وعلى المرء أن يقرر فقط .**

هذا ما تقوله أزهار ، وأزهار هذه وجه من وجوه مسرحية السيد حافظ « حبيبتي أنا مسافر ، والقطار أنت ، والرحلة الانسان » .

في أحد الملاجيء الوهمية تدور أحداث المسرحية ، وتتفاعل الحركة من الداخل نحو الخارج . في هذا الفندق الوهمي تعيش جماعة رمزية ، مكونة من عشرة أشخاص - خمسة شبان وخمس بنات - تحت اشراف مشرفين أشبه في تحركهما بحارس سجن في ممارستها لسلطة المستبد وسلطانه ، وهما خديجة وطه .

ويحاول الفصل الأول في العمل أن يقدم أصوات هذه الجماعة في مجتمعهم الكابوسي هذا ، فيبدأ الفصل الأول بحوار فردي تقدم فيه كل شخصية داخلها ، ويقدمها المؤلف كشخصيات منفصلة لا تتلاقى ، ثم يبدأ الحوار بعد ذلك في القتابل ، وتأخذ الحركة في الصعود المتطور الذي يكشف عن تفاعل الصراع وعندما نصل إلى نهاية هذا الفصل تكون الشخصيات قد اتضحت معالمها ، وتكون الأحداث قد تبلورت في مسارها ، وتصبح الأرضية مهيئة لأحداث التغير .

ولأن مشاكل هذه الجماعة ، قبل كل شيء مشاكل محلية ترتبط بهم ، فحركة التغير هنا لا بد وأن تكون من الداخل ، وهذا ما حدث فقد قام مقبل بدور المفجر الثوري للأحاسيس المكبوتة والعمل على إحداث التغير وكسر جدار الخوف وحاجز التلاقي والاتصال مع الانسان في كل مكان خارج مجتمعه المحاصر .

ومن هنا كانت الحركة في الفصل الثاني إلى الخارج ، وكان

الصراع في الحدث متداخلا بين الداخل والخارج ، على مستوى القضية ، وعلى المستوى النفسي للأفراد كذلك .

فقد انقسمت الجماعة بين مؤيد لحركة مقبل ، وبين متخوف منها مشفق عليها وعلى ما يمكن أن تتمخض عنه ، وبين رفض المستكن المستضعف ووسط ما تفجرت عنه الأحداث يرحل مقبل وأزهار إلى الخارج ، منفيين بإرادتهما بعد أن تركا الجماعة تغلي في متناقضاتها .

ولكن مقبل كبطل ثوري يرى أن مسئوليته الأساسية ليست تجاه نفسه وإنما هي مسئولية إجتماعية ، ولذلك فرحيله هذا وإن حل جزءاً من مشاكله الخاصة ، إلا أنه لم يقدم شيئاً للجماعة .

وهكذا عاد إلى الجماعة ، وعادت الحركة من الخارج إلى الداخل مرة اخرى ، فإرادة التغيير إرادة داخلية أولا وقبل كل شيء ، فقط على الطبيب المعالج أن يتحسس كل الأشياء وأن يفحصها بعناية ودقة ، بحثاً عن الانسان الانسان ، الانسان الذي سقط في المحاصرة مطحونا بهمومه المتخوفة ، ومبعداً بحواجز الرعب ، ومطارداً بكل اللعنات المادية والمعنوية على حد تعبير ياسين .

ومهمة الثائر هنا ليست في أن يبصر الآخرين بتلك اللعنات التي أصابته وأحالته إلى شكل لا إنساني ، وإنما مهمته الأساسية كما يراها السيد حافظ هي أن يقود الآخرين لتحقيق معنى الانسان بمفهومه الثائر المتحرر . ذلك الانسان الذي تعثر عليه في كل مكان حر شريف ، يدافع في شرف وبطولة عن معنى وجوده . هذا

الذي نراه كما يقول ياسين وهدى في « كوالالمبور » وفي جاكارتا وإسلام أباد وفي سنغافورة وفي بكين وفي شنغهاي ، وفي أحياء باريس الفقيرة .

هذه هي مسئولية البطل الثائر كما يراها السيد حافظ ، وهي مسئولية نابعة أساساً من انتمائه إلى هذا الانسان ، ومن وعيه لواقع عصره ، وإحساسه بمسئوليته تجاه هذا العصر بمحتواه المادي والفكري ، وإلا فمن يغني في أسبانيا غير لوركا ، ومن يرسم عيون الغجرية غير بيكاسو بكحل الشرق ، ومن يمسح جبين الضواحي البعيدة غير جون بيرس « كما يقول حنفي » .

وعالم مسرحية « حبيبتي .. أنا مسافر ، والقطار أنت ، والرحلة الانسان » للسيد حافظ ، عالم يحيا بلا قيم حضارية ، فهو يعيش في مخبأ ، عزل ومعزول . موزع بين طبقتين ، طبقة العبيد الذين يكدحون في مقابل حياة خلت من المعنى الانساني - كما تحياها نماذج السيد حافظ العشرة - وكتب عليهم في مقابل اللقمة والنومة أن يطيعوا السادة وأن ينافقوهم وأن يرضوا فيهم غرائز الانسان الدنيا .

وطبقة السادة الذين يعيشون السعادة المادية حتى الثمالة ، منتهزين كل الفرص ، ومستغلين كل الظروف .

ويكشف الحوار التالي بين مقبل وأزهار وحنفي ومجيدة وياسين وحموده وهدى ، طبيعة هذا العالم في تراشق حواري أقرب إلى التعقيبات :

**مقبل** : أهل الحي جميعاً يعيشون في سعادة .

أزهار : امرأة تملك جراج عربات وتملك عربات .

حنفي : رجل في الجيش ، يأتي الجنود بعربة ، ينتظرون ابنته الصغرى كي يوصلونها إلى المدرسة وهذا من أجل الوطن .

مجيدة : فتاة في العشرين ترتدي كل ساعة فستان . أبوها رئيس مجلس إدارة .

ياسين : رجل يدير مدرسة خاصة ، يأتي بتلميذاته يداعب أجسادهن البكرية باسم الأبوة ، ويوقع ما بين الفخذين .

حموده : بائع اللبن الذي تحبه أبنة البرجوازي التي أحبها أنا ، والتي ترتاح له بالرغم من أنه أجدب .

هدى : أبن السيدة السمينة الذي يلعب بابن البواب ويبصق في قفاه وأمه تضحك وهي تأكل الفول السوداني .

مجيدة : الجميع الذين يسهرون ليلة رأس السنة في هرج ومرج ، ونحن بعيوننا التي تلتصق في سقف الحجرة .

والسؤال الآن : هل رأى السيد حافظ أن التطبيق الأشتراكي قد جانبه التوفيق ، فأحال المجتمع إلى صورة استغلالية بشعة ، انقسم فيها المجتمع إلى سيد مستغل وإلى عبد مستغل ، وتحول فيه أصحاب الفكر التنظيري إلى مراكز قوى استغلالية سيطرت على

طبقة الشعب العاملة ، ورصدتها لتحقيق مكاسب أكثر ، لا تصيب منها الطبقة العاملة شيئاً يذكر .

إن الأصوات الكادحة في المسرحية تقول شيئا كهذا : « في جزء من العالم ضيق ، يشعر البعض بالاختناق . ينادي الكل البعض ، يرفض البعض الاجابة ، يحق للكل أن يسألوا البعض ، بالفزع ، بالدهشة ، بالقنابل .. كيف ؟ وبأي وسيلة ؟ ... أين ؟ ... ولماذا ؟ ... كيف انفصلتم عنا ؟ ... متى كنتم أسيادنا ؟ ... أين عالمكم وعالمنا ؟ ... لماذا هذا المصير ؟ » .

ربما كان هذا ما أراد أن يناقشه السيد حافظ من خلال مسرحيته هذه التي أعتقد أنها من أعماله الأخيرة ، وهذا ما يؤكده بناء المسرحية ، وخاصة بعض المتناثرات من حوار الأصوات التي حملت مهمة تحريك الأحداث ، تقول هدى : « الحيطان اللي بره مش زي اللي جوه . والعدل يقع على ثوب الطغيان يغسلوه بصابون حملة التطهير . يتغير العمر بالصبر . والعمر يبقى رغيف وشبح ديب يبقى له معنى غير كل المعاني » .

وتقول في موضع آخر : « إحنا اللي تربينا على المر ، والمر مش راضي بينا ، ولا حتى فيه طريقة قدامنا غير الأمر منه » .

ويقول حموده : « ما أحلى أن تقرر الصمود قيمة وعلامة لعصر الهزيمة بلامبرر » .

• • • •

أما الزعاليك في المسرحية الثانية التي ضمها الكتاب ، وهي

مسرحية « هم كما هم ، ولكن ليس هم الزعاليك » فتحريف للفظة الصعاليك ، وكان قد وصف بها المثقف البرجوازي حفنة المغتربين الضائعين أبطال المسرحية : درويش المهاجر من رشيد ليحرس دورة مياه في الاسكندرية ، ومحمود الذي رحل عن بلدته ايتاى البارود من أجل مهر حبيبته فباع البطاطا على الناصية إلى جوار درويش ودورة المياه ، وأنيسة الهاربة من زوجها البلطجي والواقعة في قبضة بلطجي آخر هو حودة الذي لا يعرف له أهل ولا بلدة ، - وإن كان ما بداخله يطارده باستمرار للبحث - ، وعبد السميع الذي أجبره أبوه على أن يرحل عن بلدته سوهاج خوفا من الثأر ، فتجول في البلاد شريداً طريداً حتى وصل إلى مجتمع الغرباء هذا . ومن خلال تلاقي الغرباء هذا يرى المؤلف كما قال في تقديمه للعمل - « إننا لسنا سوى كم هائل من التناقض والقلق والفكر الغريب ، تغطينا سحابة كاذبة » .

ووسط هذا التناقض ، يحاول الفنان ، الموقف والرسالة أن يخلق للانسان شيئا ما في تلك اللحظة التي بطلت أن تعطي شيئاً للانسان ، فيعمد المؤلف إلى تفجير الداخل الذ يظهر على نحو عكسي مع ما يبدو من مظاهر خارجية للشخصية .

فحودة الداخل ، ليس هو البلطجي بائع المخدرات الذي يتشاجر مع الجميع ، ويسب الجميع ، إنه تكوين آخر ، تكوين يشع دفئاً إنسانيا حانياً ، ويبحث عن الدفء الانساني في عيون الآخرين ، ولهذا فهو دائما يستنكر سلوك حوده الخارجي ، ويحاول أن يسلك مسلكا مغايراً .

إن المؤلف يريد أن يقول لنا من خلال عمله هذا : ينطوي الانسان دائما على بذور طيبة وخيرة ، وإن ما يبدو لنا من مظاهر قسوة وشر ، مبعثها الحاجة والضرورة ، وإن علينا أن نبعث هذه الأعماق ، فنرى ما بداخلها من فيض عطاء يعمر بمعنى الانسان ، أما الحكم الخارجي عن السلوك البشري ، فهو حكم أطلقه نوع من المثقفين الذين يعيشون بعيداً عن التلاحم الاجتماعي ، فلا يرون أبعد من تصوراتهم الذهنية ، وهي تصورات لا تستند إلى خبرة أجتماعية بحال من الاحوال .

وبرغم اختلاف الرؤية في العملين اللذين ضمهما كتاب السيد حافظ المعنون بعنوان المسرحية الجديدة ، برغم هذا ، فان ثمة خيط رفيع يجمع بين العملين وذلك أنهما نتاج نبض واحد ، ومفهوم واحد وموقف واحد من الفن والمجتمع .

حقيقة يبدو على المسرحية الأولى أنها أحدث كتابة من الثانية ، لكنا نرى مع هذا أن الاساس الفكري للعملين واحد .

ليس هذا فقط ، بل إن البناء المسرحي في العملين يكاد يكون واحدا من حيث الرغبة في التجديد لخلق لغة مسرحية معاصرة ، وآلية مسرحية معاصرة ، تستمد جدتها وحيويتها من طبيعة الموقف المتناول .

**بقلم : د . السعيد الورقي .**
**جريدة السياسية الكويتية**
**١٤ فبراير ١٩٨٠**

# حبيبتي أميرة السينما

## ثلاث مسرحيات يجمعها حدث واحد ورؤية واضحة للواقع

الدخول إلى عالم السيد حافظ المسرحي يحتاج إلى أكثر من وقفة ، وأكثر من إشارة ومحاولة ، كون هذا العالم ، وإن كان يحاول الانتظام في الوحدات الثلاث ( الزمان - المكان - والحدث ) ، لكنه عندما تنساب احداث المسرحية ، بشكلها التصاعدي والمتماوج ، بين الدراما ، والحبكة والتفاصيل الاساسية للحدث - المحور - الذي يراد ايصاله إلى الجمهور ، تفلت هذه الوحدات وتتشعب ، لتصبح ضجيج أزمنة ، وتفاصيل امكنة ، وتسلسل أحداث تتكامل كلها وتلتقي في نقطة واحدة ، يمتلك سرها ، ومفاتيح مدخلها الرئيسي السيد حافظ ، تاركاً ، للزمن حينا ، وللتاريخ والمثل المأثور ، والاشارات والتوريات والتشابيه ونماذج الشخصيات ، أن تتحرك بحرية وبساطة ، ضمن المدلولات التي تتيحها الخشبة للكاتب ، والمخرج ، والنجم ، ومهندس الديكور ، ومدير الاضاءة ، لتصل وحدة متكاملة إلى فكر وذهن ومشاعر المتفرج .

وقد صدر مؤخرا للسيد حافظ كتاب « حبيبتي أميرة السينما »

ضم ثلاث مسرحيات هي : ( حكاية مدينة الزعفران ) من فصلين ، و ( ٦ رجال في معتقل ) من ثلاثة « جسور » - فصول - و « حبيبتي أميرة السينما » من لقطتين . وهذه المسرحيات الثلاث ، تجمعها صيغة فنية تميز بها السيد حافظ ، ذات مضامين انسانية عامة ، تشمل في وقت واحد الاخلاق ، الدين ، العلم ، الحضارة ، التاريخ ، التراث ، مع اشارات واضحة إلى الواقع المعاش وانعكاساته - سلبا وايجابا - على الاحداث التي ترسمها المسرحيات .

ففي « مدينة الزعفران » تبرز صورة الحاكم الفرد المتسلط ، الذي يمارس علنا الاستئثار بقوت الشعب وثروته وامكانياته بالظلم والارهاب والقمع ، ومحاولاته الدائمة للتمسك بمنصبه وسلطته ، ضد كل القوانين والتشريعات والاعراف ، ورغم كل النكسات والهزائم ومظاهر التخلف والفساد والخراب ، بينما الشعب المقهور ، لا يمنعه وعيه وفهمه لحالته لكنه يظل سلبيا وصامتا إلى أن يظهر من بين صفوفه « زعيم » تلتف حوله الجماهير وتبدأ بالتحرك للتخلص من الوالي ، ولكن في هذ الوقت يكون وزير الشرطة قد نجح باقناع الوالي ان يعين « مقبول » الزعيم الشعبي خادما للعامة ، حتى يضرب به العامة نفسه ، التي تبدأ الهتاف بسقوطه وعندما يعزله الوالي تطرده الجماهير من صفوفها .

أما مسرحية « ٦ رجال في معتقل ٥٠٠ - ب شمال حيفا » وهي قد فازت عام ١٩٧٠ بمسابقة المسرح ، يهديها المؤلف ( إلى الشهداء من جيلي ، شهداء القتال والكلمة ) يكشف عنوانها مضمونها ، وتدور احداثها في سجن اسرائيلي ، عقب نكسة

١٩٧٥ ، أبطالها الرئيسيون مجموعة من الجنود المصريين الاسرى ، وهؤلاء الاسرى الستة ثلاثة منهم برتية ضابط ، يتحدثون عن الطبقات الارستقراطية أما الثلاثة فهم جنود من أصل كادح فقير ، احداث المسرحية تدور حول علاقة هؤلاء الجنود في السجن ، بين بعضهم البعض ، وعلاقتهم مع سلطات الاحتلال ، واصلا إلى خاتمة نرى ان الخلاص لا يكون الا على ايدي الفدائيين الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة .

اما « أميرة السينما » فانها تعالج من خلال الاميرة ممثلة السينما الاشارة الى شرائح اجتماعية في الوطن العربي ، والعالم الثالث ـ مسلطا الضوء عليها ، من خلال الواقع الحالي المعاش ، والذي يتميز وبشكل واضح بانفصام وأزدواجية الشخصية ، مع كل حبكة كوميدية واضحة .

**المجالس ـ الصفحة ٦٠ ـ العدد ٥٤٦ ـ ٢١/ ١١/١٩٨١ .**

## في الاسكندرية

# المسرح يقاوم ..
# والقصة تحتضر !

لا يختلف اثنان على ان الثقافة المصرية في ازمة .. وكثيرا ما قرأنا اراء النقاد والكتاب حول اسباب هذه الازمة وآراؤهم المختلفة للخروج منها .. وحتى الآن لا نستطيع ان نكون متفائلين كثيرا ونقول ان الخروج من هذه الازمة وشيك .. فالطريق مازال شاقا وربما - بل ومؤكد - ان الخروج من هذه الازمة لا ينفصل عن النهوض بالمجتمع نفسه ولذلك لا تنفصل قضية الثقافة عن قضايا المجتمع الاساسية سواء ما يتعلق بالتحرير او بالتنمية .. وبعيدا عن القاهرة وعن كلام الخبر كان هذا الحديث البسيط مع مجموعة من الشباب يضعون اقدامهم على استحياء على الطريق الصعب طريق التعبير بالكلمة المقروءة او المرئية .

المكان : مدينة الاسكندرية النائمة في احضان البحر في استسلام غريب على اهل السواحل .. تجتر مجدها القديم عندما كانت منارة للعالم والمعرفة حتى سمى العصر الهليني كله بعصر

الاسكندرية .

الزمان : ليلة من ليالي ابريل تمردت على الفكرة الشائعة عن هذا الشهر المظلوم واتسمت بالصدق كله .

وكان ضروريا ان ابدا بالشاب الذي عرفه رواد قصر الثقافة وجمهور الاسكندرية معرفة وثيقة منذ حرب اكتوبر العظيمة عندما سبقت كلمته ما فعله كتاب مصر وكان في اليوم الخامس للحرب قد انتهى بالفعل من اعداد النصوص النارية التي تؤازر طلقات الجنود الابطال انه السيد حافظ او « اوزوريس » كما يسمى نفسه املا في اسطورة البعث الابدي والذي يعمل الان مديرا لقطاع الدراما وللمسرح الطليعي بالقصر . وكان معه مخرج شاب هو محمد حسونة الذي يعمل بشركة ترسانة الاسكندرية والذي يخرج بعض مسرحيات « اوزوريس » بامكانيات من العيب ان نسميها امكانيات وكذلك ملحن شاب عامل في شركة ستيا لا يفارق عوده الذي يطوع له اروع الكلمات فتذوب مع حرارة صوته وحساسية اصابعه وتغلغل في وجدان المتفرج .

قلت :

« انا اعرف انكم قدمتم عروضا كثيرة سواء على مسرح القصر او بالاشتراك مع منظمة الشباب وان لم تخنى الذاكرة فانني اذكر انكم قدمتم مسرحية « ٦ رجال في معتقل » وقمر النيل عاشق « وتوليفات من اشعار اراجون وايلوار ولوركا وناظم حكمت ومجدي نجيب وسيد حجاب ومحسن الخياط وابراهيم غراب

بعناوين « وطني يا وطني - بلدي يا مصر - عمار يا مصر » فهل انتم راضون بعد هذا الجهد .

قال « اوزرويس » وهو مؤلف المسرحيات كلها ومعد الاشعار ويساهم ايضا في اخراج بعضها بل وفي التمثيل ايضا :

- ليس عندي جديد .. نحن راضون عما نفعله وسعداء بما يكتب عنا وان لم يزد عن اشارات هنا او هناك ولكننا سعداء ان المسرح المصري يعاني من غياب الكلمة الشريفة الجادة فالرقابة على النصوص مازالت قائمة ومؤسسة سمير خفاجه - يقصد الفنانين المتحدين طبعا - تعمل على قتل الحركة المسرحية وتضليل الجماهير فنيا وفكرياً .

قلت : رغم اني اعرف مسرحكم تماما الا اني اريد ان تلخصوا لي في كلمات .

قال : في الاسكندرية لا يوجد مسرح .. ومسرحنا الطليعي قدم خلال اربع سنوات ( ١٧ ) سبع عشرة تجربة شاهدها ما لا يقل عن « ٢٠٠ الف » متفرج بلا مبالغة .. الكلمة هنا طلقة وخبز .

قلت : واخيرا بعد ان احتضنتكم الثقافة الجماهيرية هل تجدون مصاعب .

قال : مازال المسرح في الثقافة الجماهيرية يحتاج الى امكانيات . مادية وفكرية .. مسرحنا يعمل بامكانيات محدودة ولكننا فخورون بممثلينا فهم عمال وطلبة وموظفون صغار لا يتقاضون اجراً بل قد يدفعون من جيوبهم . والمحافظة لا تقدم لنا شيئا والثقافة

الجماهيرية كما قلت فقيرة .

قلت للمخرج الشاب محمد حسونة : لماذا لا تخرج الا مسرحيات « اوزوريس » .

قال : ليس مقصودا .. لمؤلفين جادين .. وانا حتى الآن لم اجد نصاً ارتاح اليه مثل نصوص اوزوريس ونحن لا نمانع في اخراج اي نص لزميل يفهم رسالة المسرح الطليعي .. اننا للاسف كرجال مسرح لم نتعرف بعضنا على بعض بعد .

قلت : بعد مسرحية الجسر .. هل ستقدم شيئا قريباً يراه جمهور الاسكندرية .

قال : اقوم الآن بتجربة للمسرح الاشتراكي بمنظمة الشباب للاشتراك بها في المهرجان الذي سيقام ابتداء من يوم ١٩٧٥/٤/١٥ بقاعة المسرح الطليعي .. تصور اننا نصنع ديكورات مسرحياتنا من اوراق الجرايد والالوان الجواش .. ولكن روح الفريق تتغلب على هذا كله .

وخلال ذلك كان الموسيقي الشاب في حالة قلق وحزن هادىء .

قلت : هل استطيع ان اقول انت عاشق للموسيقا ام عاشق للثورة ؟

لقد لاحظت اشتراكك في معظم العروض انت والزميل حمدي رؤوف الذي لم يظهر اليوم .. ؟

قال : والحزن لم يبتعد عن وجهه المتأمل .

- للموسيقا دور في الفن عامة وفي الفن المسرحي .. انها هنا تجعل العمل المسرحي اكثر سخونة وتساهم في ايصاله للجماهير بشكل

اعمق وخاصة عندما يكون الفنان صادقاً .. انني هنا لا احاول ان اطرب الجمهور ولكن احاول ان اجعلهم يتساءلون قد اوافق في ذلك وقد افشل ولكن الاقبال اليومي للجماهير يزيدني ثقة في نفسي ..

وتركتهم قليلا لادخل الى نادي الادب حيث يجتمع القصاصون الشبان وبعض الشعراء ومعهم السيدة عواطف عبود المشرفة الثقافية على النادي والتي لا تدخر جهدا في توفير ما يريده الاعضاء . بل كثيرا ما تكون اكثر منهم حماسة لاعمالهم .. وعرت بالحزن يتسرب الى نفسي .. ففي المسرح الطليعي رغم كل المعوقات يقدمون اعمالهم للجمهور ولكن هناتكون الازمة ثقيلة .. فالجمهور لا يمكن ان يعرف القصاص الا عن طريق النشر .. ولكنهم على كل حال مايزالون يأملون خيرا فقد كانوا يناقشون مجموعة - محظوظة - من القصص القصيرة لزميل .

قلت لهم : هل اطرح اسئلة .

قالوا : لا .. دعنا نتكلم بلا قيود .

قلت : ليكن .

قال رجب سعد السيد - قصاص نشر اكثر من قصة قصيرة : نحن هنا نفشل دائما في خلق تجمع ادبي يكون اتجاها فنيا مثلما حدث مع تجربة جاليري مثلا .. هنا اما كتاب لا يقتنعون بامكانياتهم او كتاب تدوسهم مطالب الحياة اليومية .. او كتاب تدوسهم الهيئات الثقافية بروتينها .. هنا جامعة ميتة وما يسمى بالهيئة المحلية لرعاية الفنون والاداب - والحمد لله لا نعرف عنها

شيئا فندواتها لاصحابها وكتابها لاعضاء ادارتها وكلها تافه - وهنا اذاعة تقدم صورة كاريكاتورية مزيفة عن الاسكندرية .

**بقلم : ابراهيم عبد المجيد .**

وقال مصطفى الشرفي ـ شاب يضع قدمه على اول الطريق .
وفي قصر الثقافة : لكن التكوين الجماعي ينقصنا . فنحن لا نعرف بعضنا الا يوم الاثنين .ونسمع ان هناك حوالي مائة جمعية ادبية مشهرة في الاسكندرية ولكننا لا نعرف ماذا نفعل واين .

وقال جمال الخازندار ـ شاب جديد ايضا يعطي للقضية بعدا اكثر عمومية :

في مصر صراع بين القديم والجديد ..
منابر الجديد قليلة ولو لم تتوفر لمن نستطيع ان نلحق بركب العصر .
وعاد مصطفى الشرفي يقول :
نريد سرعة تكوين الاتحاد العام للادباء ونريده اوسع قاعدة للديمقراطية .. نريده يمثل كل الاتجاهات فهذا وحدة ضمار انطلاق الحركة الثقافية .

وتدخل عبد الله هاشم .. وهو يهتم بالنقد خاصة قائلا :
رغم ضيق المنابر فلقد حاولنا اصدار مجلة اقلام الصحوة واصدرنا عدا ولكن المشاكل المالية وقفت لنا بالمرصاد ..
وسنحاول اصدار العدد الثاني قريبا .. ربما تكون المجلة نواة تجمع جديد .

واضطررت للتدخل متسائلا :

هل يمكن للادب في ظل الظروف التي يعيشها مجتمعنا وقضايا التحرر الوطني الملحة ان يلعب دورا سريعا بين الجماهير وكيف .

قال عبد الله : يمكن او نشر من يمثل الجماهير فعلا .. ان الذين ينشرون الآن معروفون على مر السنين .. نريد كل الكتاب على كافة الاتجاهات .

قلت : هل انتم على اتصال بالشعراء والفناين التشكيليين والمسرحيين في الاسكندرية .. ام تأخذون القصة من بابها فقط .
قال رجب سعد :

انا لا اعرف في الاسكندرية غير مسرح الطليعة ولا اعرف شيئا عن حركة الفن التشكيلي في الاسكندرية واعتقد ان زملائي كذلك .. الاسكندرية قرية صغيرة كتابها وفنانوها متنافرون بل اصابتهم المدينة بالكسل .
قلت : الستم متشائمين قليلا .
قالوا : الانتكاسة بعد التفاؤل تكون شديدة .
قلت : ان بينكم الاخ علي مصطفى وهو فنان تشكيلي سبق له ان عرض لوحاته في المركز السوفيتي في اكتوبر الماضي .. فهل يوافق على حديثكم .
قال علي مصطفى :

اوافق لاننا في الفن التشكيلي ايضا لا تجد جماعة تتبلور الا لتنفض ، ومثالا على ذلك جماعة التجربيين التي كانت تضم سعيد العدوي ومصطفى عبد المعطي ومحمود عبد الله .
قلت : اذن نسمع الملحن علي محمود يغني لنا شيئا قد يعيد الطريق لاقدامنا ..

وبدا يغني بصوته الدافىء .. وبدأنا نغني معه .

**ابراهيم عبد المجيد - مجلة الشباب ١٩٧٥**

## ○ شاهد من جيلنا

# « السيد حافظ »
# او التوقيع بالدم على خشبة المسرح ؟!

**بقلم : محمد يوسف**

ينتمي « السيد حافظ » الى رعيل من جيلنا ، شارك في « المظاهرات الطلابية » التي انفجرت في مدينة الاسكندرية عام ١٩٦٨ ، اي بعد مرور عام تقريبا على الهزيمة الفاجعة في عام ١٩٦٧ ، وكان واحد من هؤلاء المتظاهرين الذين خرجوا يتحدون الحكومة والنظام ، ويطالبون بمحاكمة الجنرالات ، والضباط الكبار الذين انشغلوا بالكرة والاندية الرياضية عن الاستعداد العسكري ، واتخذوا الممثلات والراقصات وبنات الهوى عاشقات لهم ، وتوازى هذا كله مع انهيار بريق الزعامة الناصرية ، وكان لابد ان تبذخ شمس جديدة ، وتخرج سنبلة قمح لامعة تنتصر على العقم والموت الفاجع ، فخرجت جامعة الاسكندرية كالغزالة البرية الشاردة ، تأجر وتصرخ ، وتنزف ، وخرج طلابها كالخيول العربية الجامحة يصهلون ويحولون الصهيل الى اتهام لهؤلاء الجنرالات والضباط الكبار الذين خذلوا الوطن ، وخانوا القضية وارتموا تحت اقدام

الغواني ، كما تحول الصهيل الى المطالبة بمحاكمة علانية لهم لكي تعلمهم الجامعي بالمجان في ( ذروة المد الناصري ) ، ثم ساقوهم الى صحراء سيناء المكشوفة كأنهم قبائل بدوية قادمة من كهوف الجاهلية ، وهناك باغتتهم المعدات الحربية الاسرائيلية ، وهبطت عليهم الطائرات الاسرائيلية ولامست اكتافم المحترقة بفعل الشمس الحارقة وهم منبطحون ارضا والقت عليهم بالمنشورات الصغيرة ، وقطع الحلوى و( والشكولاته ) وتجاسر بعض هؤلاء الابناء « الجنود » وقرأ مضمون المنشور الذي كان يقول :
« قولوا لعبد الناصر : عيب ان يرميكم في الصحراء المكشوفة حتى الموت فزعا او عطشاً او جوعاً »
اي عار، واي هوان ؟

وانفرطت « القبائل البدوية » في تيه صحراء سيناء المكشوفة ، وركض الجنود الذين تخلى « الجنرالات » وقادة الجيش عنهم لسبب بسيط هو ان معظمهم كان يدير المعركة من غرفة العمليات بالقاهرة .

وكان مشهدا فريدا لهؤلاء الذين يربطون بين « دينامية » الفعل الابداعي الذي يمكن تحقيقه وتجسيده في الفعل الحياتي اليومي ، ودينامية « الوعي المشارك في تحويل الصهيل الزلزال الى حركة حياتية يومية »

وشعر السيد حافظ « انه واحد من المشاركين في « كريشندو الصهيل » ، ( او كريشندو العناق بين وعي المثقف ، وحركته الحياتية ، بالاضافة الى تجسيد « الحلم الثوري » المتكيء على رؤية سياسية .. )

وكان هذا الدرس بليغا ، ومقنعا ، وموحيا ، فقد تعلم « السيد حافظ » ان الكلمة الصادقة المسلحة بوعي ثوري ، تؤتى ثمارها حين تتحول الى « فعل ثوري »

وتحويل « الوعي الثوي » الى « فعل ثوري » هو المحظور الذي تخشى الحكومات والانظمة الديكتاتورية من وقوعه ، لانه يحمل بذرة نهايتها المأساوية ؟!

كانت الكلمة ثمرة يانعة ، وكان الوعي الثوري « ثمرة مرجأة ، لكن وقوع « المحظور » حولها الى ثمرة ( بالفعل بالكمونية » ، والى حالة مشعة من حالات تحويل الوعي الثوري الى فعل ثوري عن طريق الشهادة بالدم ؟!

بعد مظاهرات جامعة الاسكندرية في عام ١٩٦٨ ، اتخذ « الوعي الثوري » لطبقة ابناء الفلاحين والعمال ( الذين يتلقون يتعليمهم بالمجان ) مساراً آخر ، إذ بدأ اصحاب هؤلاء « الوعي » يفصلون بين عبد الناصر كزعيم ، وبين عبد الناصر كنظام ( اي حكومة ودولة تملك من المؤسسات القمعية والاجهزة السرية ، وامراض التسلط الاداري ، والبيرقراطية ، والقهر المعنوي ، وخلخلة الاستقرار الاجتماعي والاقتصادي ، وهيمنة هذه المؤسسات والاجهزة على الحياة في مصر )

ومن هنا .. فإن الصدام الدموي الذي حدث في عام ١٩٦٨ ، لم يكن بين « عبد الناصر » ( الرمز والزعيم ) ، وتيار الوعي الثوري ، وانما كان بين الذين دفعوا الثمن الفادح للهزيمة ( الصدمة المعنوية ، والانكسار القوي ، والشعور بعبثية وفوضوية الابنية العسكرية الفوقية ، وغياب الحرية والديموقراطية بدعوى الاعداد

للحرب وعدم التشكيك في صلابة الجهة الوطنية ؟! ) وبين عبد الناصر - النظام والدولة؟!

وقيل : صدرت الاوامر بالتراجع والانسحاب ، ولا اظن احدًا يسمع مثل هذا النداء في يوم القيامة ، والناس من هول القارعة في سكرة شديدة ؟!

ولا يهمني اذا كانت الاوامر قد صدرت او لم تصدر ، فقد تحولت سيناء الى « برزخ » للالم المر المالح ، ومعبر للمكابدة الدموية ، ومسرحاً لليتم الفاجع ، واتجه الابناء ( الجنود ) نحو قناة السويس » ، ثم عبروا القناة سباحة حتى انتشلتهم القوارب ، ثم واصلوا الركض على غير هدى الى ان اهتدى كل منهم الى بيت امه .

ولا انسى واحدا من هؤلاء الابناء ( لجنود الرجال ) صادفته راكضا على الطريق الزراعي لمدينة المنصورة ، وقد تورمت قدماه وتقرحتا ، وانتفخ وجهه ، فلما استوقفتا فرمني مذعورا فلاحقته مهدئا من روعه ، اذ ظن انني استوقفته للتبليغ عن « فراره » ، فلما اطمأن الى وقف وهو يلهث ، وعرى جسمه المتقرح ، وذراعيه المحترقين ، وحين بدأت احاوره اكتشفت انعقاد لسانه من اثر الصدمة ، فأدركت انه عاد من سيناء راكضا عبر قناة السويس، ولم يجد ما يحتمي به غير بيت امه في قريته الصغيرة .

ورجوته ان يتمهل لتناول الشاي او القهوة على الطريق فرفض ، فتركته لحاله ، وغيرت اتجاهي ، وبكيت ؟!

إذن .. فهي القارعة التي لم يسمع زلزالها الا الفلاحون الفقراء ، والعمال الفقراء وابناؤهم الذين ساقوهم الى صحراء « سيناء » المكشوفة بينما « الجنرالات » في غرف النوم المكيفه يغطون في

نوم عميق ؟!

وكان لابد ان ينهض ابناء الفقراء من الصدمة المعنوية ، ويطالبون باخراج الجنرالات من غرف النوم المكيفة لمحاكمتهم ؟!

وهكذا .. خرج « السيد حافظ » مع صهيل جامعة الاسكندرية ، لكي تتحول الاسكندرية الى وردة من الدم والنار ؟ واجتاح الصهيل الزلزال كل شيء في المدينة العريقة ؟ وافاقت المخابرات والاجهزة القمعية على صوت الصهيل - الزلزال ، واخذتها المباغته فلم تجد بدا من اطلاق الرصاص على المتظاهرين بحجة تفرقتهم « وليس نجد وقت لاضاعته .

وكانت هذه ظاهرة صحية ، حرضت عبد الناصر على اسقاط « دولة المخابرات » ومراكز القوى ، وتفويض الجماهير له ، وتفويضه للجماهير لاسترداد « الجذوه المقدسة » التي تفرق بين الاحياء والاموات من البشر ، واستعارة « هيبة الجنود » الذين ساءت سمعتهم بعد هزيمة ١٩٦٧ ، والتفرقة بينهم وبين « الضباط الكبار » الذين ينامون في الغرف المكيفة ، والخنادق المكيفة ، والجنود ( ابناء الفقراء والذين لا خبز عندهم ) ، وبناء الجبهة الداخلية ، وتطهيرها من عوامل التحلل والتفسخ والتسيب ، وقطع « عبد الناصر » شوطا كبيرا في انجاز هذا الامر ، واطلق على هذه الفترة مرحلة « حرب الاستنزاف » .

من الصدمة المعنوية الفادحة ، والانهيار الفاجع الى حرب الاستنزاف » ، تراوح المد والجزر ( في بحر الابداع ) بين الصعود والهبوط ، وبدأت السلطة في مصر تركز على هذا الرعيل من جيلنا الذي زاوج بين الكتابة والدم ، وكان « السيد حافظ -» واحدا من هذا الرعيل الذي كان التوقيع بالدم ( على خشبة المسرح )

يقينا قاطعا بالنسبة له ؟!

هو اذن هذا الرعيل الذي فجر التنافر في عام ١٩٦٨ ( عام المظاهرات الطلابية ) واوصله الى مرحلة النفور ( اي النفور من مداهنات ومداهمات السلطة ) في عام ١٩٧١ ، عام الانقلاب الرجعي ، وقطع رأس الحكم الثوري ، وضرب « الغزالة البرية » حتى التحاع ، وقتل الصهيل » و « البوح » ، ومسخ الكتابة بالدم ، ومزج الدم بالماء ؟!

## ٥ ) وقوع الحلم الناصري في الاسر

### حبيبتي ... انا مسافر والقطار أنت والرحلة والانسان

تطرح مسرحية « السيد حافظ » الاولى حبيبتي .. انا مسافر والقطار أنت والرحلة الانسان تجسيدا دراميا لجيل ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وطموحاته ، واحباطاته ، ومكابداته ، وحلمه الثوري الذي ارتطم بصخرة الهزيمة في يونيو ١٩٦٧ حتى سال من رأسه الدم ، وتناثر على الاسفلت الاسود شظايا تبوح للنصب التذكارى في ميدان التحرير بسر العشق ، وسر الشهادة الممنوعة.!

وللوهلة الاولى تأخذك ، الشخصيات ( التي تتراوح اعمارها بين ١٧ سنة بالنسبة لعائشه ) ( وان كانت قد صرحت صفحة ٨٩ من المسرحية ان عمرها ٢٠ سنه تقريبا ) ، « وياسين » الذي يبلغ من العمر ٢٣ سنة الى ساحة الحلم الثورى المقطوع الرأس زماناً

ومكانا ، فقد اختار الكاتب عام ١٩٦٨ ( وهو عام انفجار المظاهرات الطلابية التي كانت تطالب رؤوس الجنرالات والضباط الكبار الذين تخاذلوا وخذلوا الجندى والسلاح حتى وقعت الواقعة ، ولحق بالحلم الثورى عار الهزيمة ) ، واختار المكان : احد الملاجيء ليرمز الى انفصال « جيل يوليو ١٩٥٢ » عن الواقع الحياتي والواقع السياسي ايضاً ، واصابته بحالة من الاحباط الكامل ، الشامل ، والشيزوفرانيا القاتلة بحيث فقد هويتهم السوية ، وتحول حلمه الثوري من خصوبة الفعل والانجاز الى عقم الهزيان ، والهلوثة التي تصل الى درجة اللغو والثرثرة ..

كان هذا الجيل الاخضر نقياً ، شفافاً يكبر مع حلمه الثوري يوماً بعد يوم ، وعندما وقع هذا الحلم في الاسر ( بانكسار عبد الناصر ، وهيمنة الاجهزة القمعية التي كانت تمارس الاضطهاد النفسي ، وغسل الدماغ على اصحاب الحلم ) ، كسر هذا الجيل محارته الشفافة وخرج عارياً ، نافيا ، يبريء نفسه من عار الهزيمة وينتزع الخنجر القمعي من جثة فؤاده ، وكان صراخه عالياً ، وصرخته حارقة ، وشهقته نازفة تلامس لحم الحلم المتهريء الذي يطؤه الجنرالات بالاحذية الثقيلة !

انا لا اريد ان الخص المسرحية ، لان هذه العملية تفسد الايقاع النفسي الذي يتسرب به الحوار ، وتندثر به الاحداث ، بالاضافة الى عملية التلخيص تسيء الى التكنيك التجريبي الذي اتبعه المؤلف الذي يتراوح بين التقطيع النفسي للجمل بحيث يوازي درجة الاحباط التي تعاني منه الشخصية ، والتفسخ الذي يجسد فساد مدينة

الجنرالات ذوى الرتب العسكرية العالية ، كل شيء باطل كل شيء متفسخ ، كل شيء فاسد ملوث ، حتى اللغة التي اصابها الاحباط والرخاوة واللزوجة والازدواجية ، ومن هنا انني افضل ان اقتطف لك بعض الاشراقات الداخلية والشخصيات حين تجسد خلجاتها النفسية والحوار المسرحي .

شلبي : ( لحموده ) بتحب الجملة الاسمية ولا الفعلية ؟
حموده : ما بحبش الجمل .
شلبي : تبقى بتحب الكلمة .
حموده : انا بحب نمره ٦ في الحساب بس .
ياسين : انا بحب الارقام كلها واحب الجملة الفعلية والاسمية ! « صفحة ١٢ » .

ومن الواضح ان هذه الاشراقة النفسية لهذا الجيل المحبط تصور نفوره من الكلمة السالبه ، الم تهزمنا الخطب العنترية ، والبلاغات العسكرية الكاذبة ، والاناشيد الحماسية الجوفاء !

في الملجأ الذي يعيش فيه جيل ثورة يوليو ومعه الحلم الثورى المحيط ، تحاصر السلطة التي يمثلها المشرف « طه » ـ ٤٥ سنة ـ والمشرفة « خديجه » ـ ٤٥ سنة ـ الجيل والحلم معاً ، بدأت تهشم رأس الحلم المقطوع ، وتفتت الكيان الانساني على مستوى « الفرد » ( لا مستوى المواطن ، لان « المواطن » ليس له وجوده وبالتالي فان « السلطة » اخذت تحشد اجهزتها القمعية في طمث ومحو ملامح ، وسمات الفرد ! )

وهكذا اصبح الكل محاصر داخل الوطن ، الفرد ـ الفرد ، والفرد المواطن ، ثم الفرد ـ الامة ، والامة ـ الفرد ! ونجحت المؤسسات القمعية في تقزيم الفرد وتقزيم الامة ، ولم يبقى الا الرماد المتناثر في الافق الرمادى الملطخ بالدم ؟ !

هذه هي الفكرة المحورية : حصار الفرد أدى الى حصار الوطن ، وحصار الوطن أفضى الى هزيمة الفرد ، وهزيمة الوطن !

وينفخ المؤلف في « جذوة الشعر » التي يتفرع في الصدر حبالًا من الضوء الشفاف ، وجذوع من الاشجار المنسية ، وعشباً يابسا ينعى النهر الذي يعاني من سنوات « التحريق » والجفاف ، ويتحسس « الدفقة الشعراوية » المنهمرة من ضلوع شخصياته المتحرقة للتحرر من الخوف ، ومقاومة الارهاب ، وممارسة الحرية « كفعل » حياتي !

( صفحة ٥١ ) : عائشه : انهار من المطر ، وترعى « العطاشا » وجسور الخيانة ، وقناطر المشتاقين للعبور .
هدى : الارض هي الارض . الهواء هو الهواء . الشمس هي الشمس ، والفصول هي الفصول ، ما تحلميش بقى !
ازهار : على القلعة حيخدونا .. زي ما اخدوا ابويا ، وفي سجن القلعة رموه على القلاع في المينا . البحر بينادينا ، والسواحل في السحر والشفق .. ضميت دراعي للى ما لوش حبيب . يا سواحل الدنيا ياحلمى امتى تاخدينى لمركب حبيبى ! )

( صفحة ٦١ ) : ياسين : مدى مفرشك زخرفيه بصورتي ، وصور اهلي باللون الاخضر والاحمر والابيض ، باللون الاخضر ارسمي الارض ، باللون الاخضر ارسمى السما ، باللون الابيض ارسمينا وحطى الشوك على المفارش !

جاذبية الشعر تشد المنولوج الداخلي ، فينبثق دفقه دفقه من بؤرة اللا شعور الى الشعور ، الى « التوج الدرامي » !

وينفجر « الكريشندو » المكتوم ايقاعاً ايقاعا ، وسوناتا سوناتا ، ويمتزج الشعر بدم الحلم المهضوم ، ويبلغ الموقف الدرامي ذروته ، حين يزور « الملجأ » مسؤول عظيم ( من أياهم ) ، يحترف الثرثرة الغبية وسيدة جليلة من سيدات المجتمع ( البنفسجي ) ويتطلف « المشرف طه » ، و « المشرفة خديجه مع الاولاد » لحبك الدور ، وعدم افساد جو الحفل الذي ستنتشر صوره ووقائعه في الصحف ، ويرتدى كل منهم قناع التلطف والمجاملة .

ويبدأ المسؤول العظيم في القاء كلمته ، ويقاطعه « الاولاد » بطريقة « تنافر الاضداد » ويتنامى التنافر بينهم وبينه ، وتتقدم محبية لتلقى كلمة « البنات » ، و « ينفجر » الحلم على هيئة « منولوج » ملتاع :

مجيدة : أنت يا وطني ، هل أنت أمامي أم خلفي ، أم يجواري ، أم أنا أنت ؟! ومن أكون أنا ومن تكون أنت ؟!

حنجرتي ملايين خرساء ، يخرج من ضلوعي

الفقراء ، أحلامهم أعلامهم ، وأنا في بدء الأعماق والميلاد ، كنت خطا في خريطتك ، وسطرا في تاريخ الخفاء ، وملجأ لبحار عاشق ، الثوار كانوا ، وما زالوا ، ستكون مأساة الثائرين أنهم يوصفون بالخسة والتآمر على السلطان وقالوا أنك وطني ؟! أم أن خريطتك سحابة سراب ، وخرائط الدنيا أكذوبة سحب الحق ، إني قدمت أو أنت قدمت داخلي ، الحق أني لا أعرفك يا وطني ، لا أعرف .. لا أعرف يا ...( ص ٨٤ ) .

... ... ... ...

... ... ... ...

| | | |
|---|---|---|
| هدى | : | كان لكل منا عريس . |
| حمودة | : | وعروسة . |
| عائشة | : | وحصان . |
| مقبل | : | وبسمة . |
| شلبي | : | وحلم . |
| نادية | : | وخاطر . |
| حموده | : | كنا مثل القبعة . |
| مقبل | : | والسفر . |
| شلبي | : | والألحان . |
| ياسين | : | والدنيا . |

حنفي : والآذان .
نادية : كنا نعرف .
مجيدة : قلاع العصافير الخجلى .
أزهار : واحتمالات القدر .
عائشة : وقرارات السحب .
هدى : وإشارات القمر
نادية : كنا ندرك الحذر .
حمودة : وقوانين الجدل .
الجميع
( يغنون ) : من فضلك يا سيد .. خذني في منديلك
وألق به في النيل
يوما سأصير أرجوحة أطفال
من فضلك يا سيد .. منيَّ لا تخاف
فأنا أصلي حبا
وأبي لا أعرفه ، كان أبي منسيا ؟
ربما كان هناك
في أرض وسماء
شلبي : في بهوت أو كمشيش أو الاسماعيلية .
من فضلك يا سيد .. خذني في منديلك
دعني أمام النيل ! ( ص ١١٠ - ١١١ )

لم يعصم « الوعي » جيل ثورة يوليو من « معاناة » الهزيمة ، و « الوقوف » على حافة الصراخ الذي يقضي إلى الصراخ ، بل

إلى طبقات متراكمة من الصراخ ، ومن يصرخ يجرونه إلى ما وراء الشمس حيث لا أحد !

ويحاول المشرف « طه » والمشرفة « خديجة » تطويع « الأنفجار » وتطويقه عن طريق الترغيب والترهيب لكتابة تعهد بعدم اللجوء إلى « الفعل الثوري » أسوة « ببرم التونسي » الذي أعتذر للملك ( ؟! ) .

ويتخذ « الأولاد » قرارهم الحاسم ، ويعتصمون في المبنى ، ويحتلونه ، إيماء إلى انتصار « الوعي الثوري » على الواقع المشبع برائحة التحلل والعفونة .

وتنتهي المسرحية بدق الجرس ، ويقف « الأولاد » في طابور ، ويذهبون في خطوات منظمة ، ويغنون :
- ضع السماعة أيها الطبيب على قلب شجرة ، واسمع قلب الاشجار .
ضع السماعة أيها الطبيب على قلب حجرة واسمع قلب الأحجار .
إن قلبي ليس مثل قلبهم .. إن قلبي ليس مثل قلبهم ..

ويمكن القول - بإيجاز - أن هذه المسرحية تدين نظام الحكم الناصري كمؤسسات قمعية ، ولا تدين عبد الناصر كزعامة ذات اشعاع وطني ، وقومي ، ومعنوي ، واجتماعي ، ويحمل عام ١٩٦٨ وهو العام الذي تتناوله هذه المسرحية ، رمزاً سياسيا ، فهو العام الذي انفجرت فيه المظاهرات الطلابية ، وتمحور « الوعي الطلابي » حول « اجتياز الهزيمة » بقطع « رؤوس » المؤسسة

العسكرية الناصرية ، التي كانت تدير العمليات العسكرية من غرفة القيادة بالقاهرة ، بينما الجنود ( أبناء الفلاحين الفقراء ) يعانون محنة « القهر » بتفوق السلاح الأميركي في الصحراء المكشوفة !

* اللغة الدرامية *

لا أوافق كاتب المسرحية على استخدام نمطين لغويين ( اللغة الفصحى ، واللهجة العامية المحملة بالتكثيف الشعري الشفاف ) لأن ذلك - في رأي - يشتت التركيز الذهني عند المتفرج بالاضافة إلى فرض نوع من الاختلال في التذوق الدرامي ، والمشاركة في « إنجاز » الحدث المسرحي ، وهذا على ما أعتقد عكس ما أراه المؤلف ، الذي أراد أن يطوع اللغة الفصحى ، واللهجة العامية عن طريق « التفجير الشعري » ، والحوار الخاطف ، والمونولوج المشبع بالايماءات النفسية إذ أن « جبروت » اللغة الفصحى ، وخصوبة أشعاعها ، وهارمونية تركيبها قلل - في رأي - من قيمة ، وفعالية « اللهجة العامية » المطعمة بالشحنة الشعرية الشفافة .

والتضاد اللغوي ، والتقاطع التعبيري ، الذي فجرته الشخصيات عند ملامسة اللهجة العامية الشفافة لأفق اللغة الفصحى اللا نهائي نجح في إبراز الفكرة المحورية ، فقد يظن المرء للوهلة الاولى ان الشخصيات محبطة ، لكنه حين يستجمع جزئيات الدلالات النفسية ، وبخاصة في « المونولوجات » المتصاعدة الايقاعات يدرك ان « الحلم » هو الذي وصل الى حافة الاحباط ، بينما

« الشخصيات » تحاول استنقاذه ، والفرار به الى مدينة جديدة تنكمش المؤسسات القمعية او تتلاشى ، ويكبر « الكيان الانساني » ، وتلامس طموحاته الوطنية والقومية حافة الافق اللا نهائي .

## ○ هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك .

... والزعاليك هنا هم الصعاليك ، اي هذه « العينات البشرية » التي تضج بالحيوية ، والاندماج الكامل في دائرة الصراع الحياتي ، والتدخل الفعال في تسيير دفة الحياة وفق طموحاتها ، واهوائها ، ورؤيتها « الفلسفيه » التي تتكىء على « ممارسة الحياة ، وليس التفج عليها ، والصعاليك هم هؤلاء الناس البسطاء ، الظامئين لحياة خالية من الشر ، والظلم ، والدمامة ، لكنهم لا يملكون اجنحة للتحليق بهذا « الحلم » الى دائرة اوسع من دائرة اهتماماتهم اليومية التي تضيق بهم، فهم اسرى « الواقع الحياتي » المحبط ( بفتح وكر الباء ) ، ولا يستطيعون منه فكاكا ، الصعاليك - اذن - هؤلاء البشر العاديون ، الذين يخففون عن بعضهم بعضا كثيرا من قسوة الحياة الفظة ، الخشنة ، الغليظة ، البشعة ، هم « انيسة » ولا يهمها ان يلوث الاخرون سمعتها ، فهي الحياة الخصبة ، والخصوبة المتدفقة بماء العشق والدفء الانثوي الحار ) ، وعم محمود ( بائع البطاطا الحلوة التي تلبي نداء الجوع عند الجماهير المتشققة الايدي ) ، وعبد السميع ( ماسح الاحذية ، في ثيابه الرثة ، وذقنه الكثيفة

الشعر ؟ وقدميه العاريتين ) الصعيدي الذي عشق الاسكندرية ، ووقع في هواها ، واحتمل اذى الايام والناس فيها ، وعم « شحاته » ، و « حوده » الذي ينشطر الى اثنين ، « حوده » رقم « ١ » ، وحوده رقم « ٢ » ، و « العسكري » الانتهازي ، الذي يمتص دم « الغلابة » لانه جزء من « السلطة العسكرية » ، واداة من ادوات القهر ، والمثقف المصاب بالازدواجية ، والعجز عند القيام بفعل ما ( فعل ثوري على وجه التحديد ) ، والانفصام في الشخصية ، والتعالي عن حركة المجتمع ، في نفس الوقت الذي لا يستطيع فيه قضاء حاجته ، و « تفريغ امعاءه » في المرحاض الا بعد ان ييسر له « الصعاليك » مكان في المرحاض !

- المثقف ( لعم شحاته ) يا راجل انت ، طلع الراجل اللي جوه ده !

شحاته ومحمود ( معا ) .

حوده : ( للمثقف ) سمعت يا سيدي !

المثقف : الراجل اللي جوه انهو راجل ؟

( ص ١٨٥ )        ( يقصد الرجل الذي في المرحاض )

وهذه السخرية المبطنة تزري بموقف المثقف ( استاذ الجامعة ) الذي لا ينال منه الصعاليك سوى فضلات امعاءه !

الصعاليك ( كطبقة ) - مقابل المثقف ( البرجوازي ) كممثل لطبقة ، او شاهد عيان لانتماء طبقي اكثر وعياً ، وانضج رؤية رغم محاصرة « الاقنعة القمعية -» لحلمهم المحبط !

وقد برزت السمات النفسية لشخصيات الصعاليك المتميزة ، المتفردة في تعاملها الحياتي ، بينما ظل المثقف نمطا ( لا شخصية

متميزة ، متفردة ) مندغما في انماط اخرى من الشرائح البرجوازية التي تعتلي قمة الهرم الثقافي في « الفكر السائد المعلن » ، وهذه المنطقية اضعفت من تأثير مزيف الصعاليك كطبقة ، على موقف المثقفين كنمط « جشتالطي » جامد !

وهناك نقطة اخرى ، وهي مسألة اللهجة العامية « في المسرح التجريبي ، اذ ان التجريب يقتنص « تكريس » تركيبات لغوية مشعة ، تومىء ، وتلتف ، وتتشابك ، وتندمج ، وتندغم ، ثم تنفرط في ايقاعات درامية مشتعلة ، ولا اظن ان ايقاع اللهجة العامية ، و « تركيباته » السهلة تمكن المؤلف من اشباع اتجاهه التجريبي .

على ان الامر ، من وجهة نظر تاريخية ، يبقى في هذا الاطار ، ان هذه شهادة من هذا الجيل ، من شاهد ( ادلى بشهادة كتبها بالدم ، والطمي ، والماء الحارة ) ينتمي الى جيل ما وراء الشمس حيث مملكة الكلمات السرية تتسنبل في رحم الارض ، وخصوبة النهر ، وحافة الضفة التي تخفي سر العشق ، وسر الكلمات الخضراء !

**محمد يوسف**

# جدلية الخفاء والتجلى في مسرحية
# ظهور واختفاء أبي ذر الغفارى

**د . مصطفي رمضاني**
**وجدة/المغرب**

يعتبر المبدع المسرحي السيد حافظ أحد الدراميين العرب الذين جعلوا التجريب وسيلة لتحقيق الخطاب المسرحي العربي الأصيل . ومن المعلوم أن مسألة تأصيل المسرح العربي تعد من القضايا التي شغلت بال مبدعينا منذ الستينات ، وان كانت ارهاصاتها ترتد إلى بداية النهضة العربية الحديثة .

فقد فطن المبدع العربي الي الحيز الواسع الذي يحتله الانتاج الغربي داخل خارطة الوطن العربي ، كما فطن إلي ضرورة البحث عن بديل فني يحقق الصيغة المسرحية الأصيلة .. وقد بدأت الدعوة إلي خلق مسرح عربي عن طريق الابداع المسرحي نفسه قبل أن نأخذ بهذه الدعوة صبغة التنظير . لهذا الاستغراب أن نحن وجدنا بعض الابداعات المسرحية الرائدة في الوطن العربي تعتمد علي التراث لأستغلال ما يختزنه من طاقات فنية كفيلة بتقريب العرض المسرحي من الجمهور .

وقد استمرت هذه المحاولات متعثرة خجولاً الي أن ظهرت دعوة يوسف ادريس إلي مسرح عربي أصيل ، فكانت بذلك الصيغة التي أخرجت المنظرين العرب من بعض خجلهم حتي توالت بعد ذلك الصيحات الداعية إلي ضرورة خلق صيغة مسرحية عربية . ومن أهم هذه الصيحات دعوة توفيق الحكيم إلي قالبه المسرحي وعلي

الراعي الي الكوميديا المرتجلة ، وسعد الله ونوس الي مسرح التسييس ، وعز الدين المدني إلي المسرح التراثي وجماعة مسرح الحكواتي والاحتفالي والفوانيس والسرادق وغيرها من الدعوات التأجيلية إلا أنه إلي جانب هذه الحركات التنظيرية ، ظهرت ابداعات مسرحية سعي أصحابها من خلالها الي البرهنة علي قدرة المبدع العربي علي تحقيق مسرح قريب من وجدان وذاكرة الانسان العربي البسيط .

وقد احتفلت وسائل ومناهج هؤلاء المنظرين والمبدعين في هذه الدعوة ومن أهم هذه الوسائل وسيلة التجريب المسرحي نفسه ويبدو أن المبدع السيد حافظ ظل وفيا للتجريب من أجل هذه الغاية . وتعد مسرحية ( ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري ) من أهم هذه الابداعات التجريبية التي تدخل في اطار الحركة الابداعية التأصيلية. لذلك سنحاول استجلاء عناصر التجريب فيها لنقف علي خصوصية الحركة التأصيلية عند المؤلف السيد حافظ .

تتكون مسرحية « ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري من ثلاث بؤر مسرحية . البؤرة الأولي بعنوان التفسير ، وعنوان البؤرة الثانية الادراك . أما البؤرة الثالثة فبعنوان الموقف . وهي تترابط فيما بينها ترابطا جدليا لأن كل بؤرة تؤدي إلي البؤرة الموالية بشكل عقلاني وتفاعلي ، كما أنها كلها تخدم الفكرة المحورية في النص بشكل تصاعدي ، وهي دور الفكر الثوري في مواجهة السلطة الديكتاتورية ، أو الصراع من أجل تحقيق مجتمع ديمقراطي .

ومنذ بداية المسرحية يشعرنا المؤلف بوعيه التأصيلي اذ أنه يستغل تقنية الرواية المعروفة في قصصنا الشعبي ، وهي تقنية تحتل موقع الحياد - غالبا - في النصوص المسرحية ، إلا أن السيد حافظ

يأبي الا يحل في الرواية أو الكورس ليصبح المؤدي ناطقا بلسان حاله هو ومعبرا عن موقفه من هذا الصراع في النص/الواقع/ :

المـــؤدي : وتموت غريبا في أرض الله الواسعة
وتموت غريبا بين خلق الله الجائعة
وتموت بعيدا ولم تحسم القضايا
بين أغنياء البلاد الفقراء العرايا[١]

ومن أجل اعطاء المشروعية لهذا العمل التأصيلي ، يربط أحداث وشخصيات المسرحية بالفضاء المسرحي نفسه . فمن المؤكد أن أول ما ثار عليه مبدعونا ومنظرونا التأصيليون هو الحيثية الايطالية بحجمها المربع أو المستطيل ، لأنها ذات بعد واحد وتخاطب الجمهور من عل ، بعد ما تحول بينه وبين المشاركة في الفعل المسرحي بجدارها الوهمي الرابع . لذلك استغل السيد حافظ فضاء الحلقة العربية كما كان يفعل المداح والراوي والحكواتي ، وقسم الركح الى اركاح يصبح كل ركح محددا لحالة أو زمن أو موقف معين ، وهو تقسيم ينم عن وعي المؤلف بمكانة الفضاء المسرحي داخل العمل المسرحي كما هو الشأن في أغلب الدعوات الساعية إلي تأصيل المسرح العربي[٢] . ولتأكيد هذه العملية استعان المؤلف بالانارة . اذ جعلها تفصل بين الاركاح الثانوية داخل الركح الأساسي . ليظهر بذلك الزمان أو المكان من خلال البقع الضوئية والبعد السيميائي الذي تحمله . ثم ان هذه البقع الضوئية تقوم بوظيفة أخري هي أنها تقوم مقام الرواية وذلك عن طريق استغلال التقنية السينمائية المعروفة باسم « الفلاش بالك » . فتنقل البقع الضوئية من ركح إلى آخر يفيد في النص المسرحي - يعني تبدأ الزمان أو المكان أو الحدث المسرحي دون الاستعانة بالمؤدي أو الكورس .

ومن ثم تسعفنا هذه البقع الضوئية في معرفة الشخصية الأساسية في المسرحية وذلك عن طريق المونولوج الذي هو حوار داخلي يجلي أغوار الشخصية . وكأن لجوء المؤلف إلي استغلال تقنية المونولوج يؤكد ضرورة استخدام هذه البقع الضوئية . فالمؤدي لا يستطيع أن يكشف كل حقيقة هذه الشخصية المركبة : أبو ذر الغفاري ، لهذا تتدخل زوجة أبي ذي لتقوم بهذه المهمة ما دامت هي التي رافقت أبا ذري وتعرف كل أسراره . ويأبي السيد حافظ إلا أن يكسر مرمية تسلسل الأحداث في الطريقة التقليدية ، ليبدأ المسرحية من نهايتها . وهى عملية واعية تسعي إلي تكسير التفكير

صـــوت ١ : أبو ذر ؟؟

صـــوت ٢ : من أين أتيت ؟ من بيتك أم من منفاك ؟

أبـــــو ذر : لا فرق .. منفاي انين الجائع وانكسار المظلوم وجوع الفقراء .

صـــوت ٣ : أنت بيننا ولا ندري ؟

أبـــــو ذر : واجوع وأجري وأصرخ ، واناديِ : يا فقراء ، يا مظلومين ، يا جائعين أضربوا بسيف الجوع(٤) .

فالنص يطرح معادلات جديدة تعتمد علي منطق الواقع وليس منطق الحقيقة ، ليكسر المفاهيم السائدة تجاه بعض الأشياء والقضايا . وهذا الطرح يعتمد علي تقنية أساسية في المسرح الملحمي ، ونعني بهاتقنية للتغريب ، ذلك أن المؤلف يسعي إلي مخاطبة ذهن المتلقي قصد تحريك البنية الفهمية عنده . فمرة يقدم الأحداث والمفاهيم بشكل مثير وغريب حتي يستقر ذهن المتلقي ويقلقه وبالتالي يحرك فيه فضول التساؤل والبحث والتفكير . وبهذا يكون مسرح السيد حافظ مسرحا يصادر كل فرجة عاطفية تعتمد

أسلوب التلقين والاستيعاب ، لأنه ليس مسرح متعة ولكنه مسرح عقل وتفكير وجدل .

أن السيد حافظ يعتمد علي التغريب الملحمي اذن قصد اشغال ذهن المتلقي لحل أبعاد الأحداث المسرحية أولا ، ولفهم العلاقة التي تربط هذه الأحداث بالواقع الفعلي ثانيا . فهناك صلات متعددة الوشائج بين واقع المسرحية باعتباره مجموعة من العلامات الدالة « Signes » وبين الواقع الفعلي باعتباره مجموعة من الأحداث والأفعال والعلاقات . لهذا فالخوف لم يعد صفة معنوية تحول دون تحقيق الغايات ، ولكنه صار مخلوقا حيا تمتد سلطته ليرافق ويلاحق المضطهدين والمحرومين في المنازل والمساجد والأسواق ، وفي كل مرة يظهر هذا الخوف بمظهر جديد يتقنع بألف قناع وقناع حتي صارت حياتهم منفي وغربة قسرية :

صوت ١ : لقد اصمنا الجوع ، وأخرسنا الفقر .

أبو ذر : لا .. لا .. لم يكن الجوع ولم يكن الفقر ( يحدق في وجوههم ثم تتغير نبرة صوت ) لا .. لا يا أصحابي . الخوف هو الذي أصمكم وأخرسكم . لقد رأيته بعيني يدخل بيوتكم في الليل مدعيا أنه من رجال الشرطة السرية ، مدعيا أنه من رجال العيون السرية ( يتقدم نحو المسرح ) جئت لفصل الناس عن الناس .. جئت ( يخطو نحو المسرح ) لانذركم .. أنه عصر الموت للروح ، هل تدركون يا أصحابي كيف ينفيكم الخوف وأنتم في بيوتكم تتضورون جوعا وتنامون علي الحزن والفقر والحاجة ؟؟[٥] .

ويتأكد من طرح السيد حافظ هذا أنه يؤمن بأن الانسان هو خالق واقعه وليس العكس . فهؤلاء الفقراء هم الذين ساهموا في خلق مصائرهم بخوفهم واستكانتهم ، لهذا فهم ينتظرون البطل الذي يخلصهم من غربتهم ، وهو ما يخشاه أبو ذر . فإذا كان الفقراء يخشون الخوف والمواجهة والموت ، فان أبا ذر عكس ذلك يخشي صمتهم وخوفهم وانتظارهم لأن في صمتهم ذاك يعشش الخوف ويكبر الموت . لذلك نراه يحثهم علي تمزيق رداء الصمت وتكسير جدار الخوف . لأن الزمن زمن الفعل والحركة والكلمة المرتبطة بالفعل ، ولأن الموت نفسه يخشي الحركة والفعل ، ولأن الكلمة وحدها لا تجدي .

أن هذه الدعوة تستند إلي مبدأ التحريض ، وهو مبدأ أساسي في المسرح الملحمي يتوخي تكوين الملتقي ايديولوجيا . لذلك نلمس بوضوح أن المؤلف يقرن هذا التحريض بأبي ذر في كثير من الأحداث ليصبح هو نفسه صوته المعبر عن موقفه وأفكاره ، كما نجده ينطق بأسم المؤدي أو الكورس حينا اخر . ولما كان مبدأ التحريض الملحمي يجعل الواقع مرجعا للثورة علي التناقضات السائدة . فانه يعتمده مرجعا مرة أخري لطرح البديل الايديولوجي . فسكان مدينة فردوس الشوري « هم الذين ساهموا في خلق واقعهم المتردي بخوفهم وصمتهم ، لهذا فبديلهم يكمن في ايديهم ، اذ بامكانهم أن يغيروا هذا الواقع بقتل خوفهم وصمتهم . إلا أن السيد حافظ يقرن هذا البديل بأبي ذر ما دام يحمل فكرا ووعيا شعبيا جماهيريا . وما دام صوته يمتد إلي كل الفقراء والمضطهدين . لهذا سيكون موقفه بالطبع موقفا بطوليا ملحميا . فلما يئس أبو ذر من فعل المهادنة والطاعة والصمت عند فقراء المدينة ، لجأ إلي الفعل

ليبرهن لهم أنه بالفعل وحده تتحقق الأهداف . ويعد فعل أبي ذر هذا تجليا لغاية الأبعاد الملحمية في الابداع ، أي تصدير الثورة .

أن المسرح الملحمي عند بريخت يحمل من التغريب وسيلة لتحقيق الثورة علي كل الهياكل الاجتماعية والسياسية المتعفنة . فليس كافيا أن يشارك المتلقي في الفعل المسرحي داخل قاعة العرض. لان الأهم من ذلك أن يؤدي الفعل المسرحي الي الفعل الواقعي ، والي الفعل الذي يحقق المساواة والعدل في المجتمع . ومن ثم فالفعل الملحمي يتحقق في مسرحية « ظهور أبي ذر الغفاري » عبر رد فعل أبي ذر تجاه صمت سكان المدينة .

وهو رد فعل يأخذ صبغة التحريض :

الكـــورس : الطاعة شيء هام لكن .. طاعة من ؟ ولمن ؟..
______ : تتحـول
______ : لا أتحـول
______ : تتذمـر
______ : أتذمـر
______ : تتمـرد
______ : وتتعهـد
______ : أتعهـد(٦) .

وحتي يعري السيد حافظ الواقع الطبقي في مدينة « فردوس الشوري » يلجأ إلي كشف عورات السلطة المتعفنة . فالسلطة تحارب بكل الوسائل لأيهام الناس بالعدل والتقي ، معتمدة في ذلك علي اتباع بروجون الزيف ويبثون الرعب والشك فيهم لتغطية عورات المجتمع . وهي أسلحة تعتمد علي ثنائية الوجه والقناع . فالوجه واجهة تخص بها السلطة أقرباءها ومن ولاها ، أما القناع

فهو الواجهة التي تواجه بها عامة الناس . وهي واجهة تأخذ أصباغا حربائية متعددة . غير أن هناك وجها ثالثا يربط بين الوجه الأول والقناع ويتمثل في الفكر الشقي الذي يقف حائرا بين السلطة والشعب ويرمز لهم المؤلف في المسرحية بأصحاب اللحي البيضاء فهم يعرفون أن السلطان أبا المجون غير عادل كما يعرفون أن أبا ذر ينادي بالعدل والحق ، ولكنهم يقفون رغم ذلك عاجزين عن المواجهة والفعل .

ولما كان العامل الاقتصادي هو الركيزة الأساسية المتحكمة في نوعية المجتمع وطبيعته ، فان السيد حافظ يأبي الا أن يجعله السلاح الناجع في احتدام الصراع الطبقي بل يصبح هذا العامل نفسه السلاح الذي يستغله السلطان فاتك لغايتين : الأولي وتكمن في الضغط علي عامة الشعب عن طريق الزيادة في رواتب الجنود والولاة . إذ كلما قرب السلطان مساعديه اليه كلما زاد ضغط هؤلاء المساعدين علي الشعب . وتكمن الغاية الثانية في اغراء رجال الدين بالمال والولائم حتي يؤثروا في عامة الناس . ولعل تصريح السلطان فاتك التالي غني عن كل تعليق ( وهو وصية من أب لابنه ) :

السلطـــان : يا بني .. أفعل ما شئت لكن أمّ الناس يوم الجمعة وأنت معطر ، وأمسك في يدك مسبحة ، واطلق البخور وتمتم . الوالي العاقل يفعل ما يشا في الخفاء ، وأمام العامة يخرج في ثوب شفاف كالضوء ، يتصدق ويصلي ويبني المسكن والمسجد ، هل تفهم يا بني ؟ حين تزور بلدا مسيحيا ابن كنيسة وبارك المسيحية وادع الي جوارك شيوخ المساجد ولا تسهم في الولائم ، وابسط لهم بيديك

الكريمتين ليطووا القامة تحت اذرعهم وأجنحتهم الكثيفة فيهتفوا لك ويدعوا لك ، وبذلك تضمن السيطرة عليهم وتأسر قلوبهم وعقولهم وأرسل عيونك في كل المساجد لينقلوا اليك حوار الشيوخ وكلامهم ، وثرثرتهم وما تبطن ضمائرهم .. فاذا وقف ضدك شيخ قولا أو فعلا ، شرده وأجعله الزنديق المارق . والعاقل من يفهم من أنت[٧] .

غير أن السلطان اذا كان قد استطاع أن يضرب علي عامة الناس بيد من حديد ليسلط عليهم كل أنواع القمع والجور ، فانه لم يستطع - في مقابل ذلك - أن يفلت هو نفسه - من سلطة أقوي ظلت بدورها تطارده فتقلق راحته وتصادر كل ما حققه من جبروت وتعال .. ولهذا يلجأ السيد حافظ مرة أخري إلي تكسير الفضاء المسرحي التقليدي فيوظف تقنية الفلاش باك عن طريق الحلم . فاذا كان أبو ذر قد لفظ أنفاسه الأخيرة بالفعل في احضان زوجته وبين رفاقه وهو يدعوهم الي الثورة علي الظلم ، فانه يظهر مرة ثانية حيا يتابع نضاله ومواجهته للسلطة الفاسدة من أجل هؤلاء المستضعفين .

وهكذا يستعين المؤلف بتقنيات ملحمية ليدعم هذا التكسير ، فيوظف التباعد المسرحي ليجعلنا مباشرة أمام فكر أبي ذر الثوري ، إلا أن هذا الفكر سرعان ما يتحول حقيقة - كابوسا - لا يراها الا السلطان لأنه المعني بالأمر أولا وأخيرا . فهو المسؤول المباشر عن كل ما يحدث من تصدع وتناقضات في مجتمع دولة « فردوس الشوري » .

ويبدو أن استعانة المؤلف بالتباعد أمر يتطلبه الفكر التقدمي الذي تزخر به المسرحية ، ذلك أن الغاية من وراء هذا التباعد هي

جعل القاريء أمام ظاهرة الغرابة في الأحداث . وتتمثل هذه الغرابة في تكسير المعادلة المعروفة عند عامة الناس وهي أن الموت = فناء .

غير أن السيد حافظ يغرب هذه المعادلة لتصبح كالتالي :

الموت = حياة      موت الفرد ( أبو ذر ) = حياة الشعب

الحياة = موت      حياة الفرد ( السلطان ) = موت الشعب

فموت أبي ذر يعطي الحياة للفكر الثوري ، وبالتالي الحياة لكل الفئات الشعبية المقهورة . فموته استشهاد من أجل استمرار الآخرين من طينته . أما حياة السلطان فتعني موت هذا الفكر الثوري وبالتالي موت هذه الفئات الشعبية . لذا فموت أبي ذر ساهم في خلق نفس جديد في مجتمع فردوس الشوري المضطهد ، لأن السلطان كان يعتقد أن زمن الغلاء قل والاضطراب والكوابيس قد أعلن بدايته الجادة . فهذا أبو ذر الذي كان يظنه ميتا إلي الأبد عاد وهو أكثر قوة واصرارا علي المواجهة لأنه ، لم يعد مخلوقا متجسدا . ولكنه صار شيئا معنويا يقلقه ويسلب كل نعمه حتي الخاصة منها ، اذ استوطن فراشه واحلامه حتي أمسي كابوسا لا يفارقه لحظة . وما زاد في هول الكابوس أن عيون السلطان وجواسيسه لا تستطيع فعل أي شيء من أجله - بل صار هؤلاء الأعوان والجواسيس يعمقون هذا الاحساس بالخوف عند السلطان حين كانوا يعتقدون أن سلطانهم قد جن ، والا فلماذا يهذي بأبي ذر وهم الذين يعرفون أن هذا الرجل قد مات وانتهي .

ومن المؤكد أن توظيف المؤلف لتقنية التباعد وسيلة لجعل القاريء يدرك المعادلات المنطقية المألوفة بشكل مركب وغريب

حتي يتسني له ادراك غرابة الواقع ولا منطقية العلاقات السائدة فيه . فالغرابة اذن جزء من واقع دولة فردوس الشوري ، لهذا فعلي المتلقي أن يكشف عنها لأنها تعكس التناقضات السائدة .

وتمتد هذه الغرابة إلي حاشية السلطان نفسها ، لأنها الفت رؤية تلك التناقضات حتي أصبح السائد في عرفها هو الحقيقة ، ومطالبة الجماهير الشعبية بحقوقها نشازا وبدعة . لذلك فحينما يصرخ السلطان مستنجدا بهذه الحاشية من أجل انقاذه من أبي ذر ، تتعجب من هذا السلوك ، ويأتي تفسير هالة غريبا وكاريكاتوريا في نفس الوقت ، ولكنه الي جانب ذلك يكشف عن جوهر التفكير عنده هذه الفئة من الناس كما يبين هذا الحوار :

السلطـــــان : النار النار تلتف علي عنقي
يا حراس أغيثوني ، أدركوني ، يا حراس ، النار تلتف علي عنقي .
كبير الحراس : ماذا ؟ ماذا تقول يا مولاي ؟
أبــو المجـون : أبو ذر ؟ ماذا تقول ؟
( يدخل )
ماذا حدث يا ابني ؟
السلطـــــان : أبوك يا ولدي كان يحلم
أبــو المجـون : بأي شيء ؟ ما الخبر ؟ هديء من روعك .. أجلس يا ابني
كبير الحراس : أكلت كثيرا يا مولاي
السلطـــــان : أخرس .. أنها كلمة أبي ذر : أكلت كثيرا والفقراء جياع

كبير الحراس : الاحلام مصائب منها الصائب والخائب ..
مولاي .. أرجو أن تستريح(٨) .

فكبير الحراس يفسر مسألة ظهور أبي ذر في حلم السلطان بكون هذا الأخير قد أكل كثيرا ، وهو يقصد بالأكل طبعا الطعام العادي . إلا أن هذه الجملة تفيد أكثر من هذا المعني الساذج عند كبير الحراس . فإذا كان كبير الحراس هذا يقصد الي أن معدة السلطان لم تستطع هضم كل أنواع المأكولات التي تصلها ، فانه في الحقيقة يعكس وعيا اجتماعيا محددا يفسر الظواهر انطلاقا من الموقع الاجتماعي الذي يحتله الفرد ، وهي مسألة منطقية علي كل حال . غير أن المؤلف في ايراده لهذا الحكم/الجملة/ : أكلت كثيرا يا مولاي ؟، يهدف إلي تكسير المعني الساذج ليشحن من خلاله ذهن القاريء بالأسئلة حتي يساهم في ايجاد الأجوبة عما أكله السلطان : هل أكل كثيرا من أموال الناس ؟ هل أكل كثيرا حتي جاء العقاب في شكل حلم ؟ هل أكل كثيرا حتي صار لا يعقل ما يفعله فاختلط عليه الواقع بالحلم ؟ هل أكل كثيرا وقد حان أو أن الجوع ورد ما أكله للآخرين ؟ الي غيرها من الأسئلة التي قد يسألها القاريء وهو يفسر سؤال كبير الحراس .

ويبدو أن المؤلف قصد إلي تغريب الحوار المسرحي حتي يحرر القاريء من سكونية القراءة . فالمسرح الملحمي يخاطب ذهن المتلقي من أجل أن يجعل منه انسانا فاعلا متحركا ، وليس انسانا جامدا يستوعب الاحداث والأحكام دون مناقشتها .

والملاحظ أن تغريب الحوار والأحداث وخلق تباعد مسرحي بين الحلم والواقع أو بين الواقع والحقيقة يرتبط جدليا بالاسم الذي أطلقه المؤلف علي البؤرة الأولي « التفسير » واعتقد أن تسمية هذه البؤرة

بهذا الاسم يهدف الي تأكيد الفعل الملحمي عبر جعل القاريء أمام مجموعة من الظواهر والأحداث والحوارات والمشاهد التي تعد في حد ذاتها أبعادا ايحائية كأنها الغاز - أو أحلام - تتطلب حلولا وتفسيرا . وما حلم السلطان الا لغز من هذه الألغاز المشكلة للبؤرة الأولي . فكأن السيد حافظ يضع القاريء عمدا أمام ظاهرة الغرابة ليصبح مطالبا بتفسيرها .

كما أن تسمية الفصول باسم البؤرة يؤكد ما تذهب اليه . فمصطلح البؤرة يرتبط بمعني الخزائن من حفر ومطامير وآبار وغيرها . أي أنها الخزان الذي يختزن فيه أشياءنا . وكأن هذه البؤرة خزان للأسئلة المقلقة التي يستغلها القاريء حين يتطلب الظرف ذلك . ومن جهة أخري يرتبط مصطلح البؤرة بمفهوم آخر هو موقد النار . وهذا يعني أن المؤلف يجمع بين هموم شعب دولة فردوس الشوري وهموم القاريء لتصبح الأحداث بركانا من الأسئلة المحرقة ، ونيرانا تحرق الشعب بالغلاء والقمع والاضطهاد كما تحرق السلطان بالكوابيس والقلق وعدم الراحة والاستقرار .

ويأبي المؤلف إلا أن يربط بين البؤر الثلاث بطريقة جدلية ، لأن تفسير الحلم في البؤرة الأولي يؤدي الي الادارك ، وهو الاسم الذي أطلقه علي البؤرة الثانية ، فتفسير الحلم لا يؤدي الي معرفة حقيقة الصراع داخل المجتمع مادام التفسير يخضع للتخمينات والتأويلات والتخريجات . ولما كانت التناقضات السائدة في مجتمع فردوس الشوري تحتاج الي فهم واع وادراك عقلاني ، فان المؤلف جعل أحداث البؤرة الثانية تدور حول وعي الفئات الشعبية بحقيقة الصراع وبخلفيات السلطة وموقفها بأبي ذر وفكره الثوري . إلا أن الادارك لا يكفي لتعرية الواقع المتعفن والمساهمة في تغييره .

لذلك ، فان السيد حافظ يعنون البؤرة الثالثة باسم « الموقف » وهو عنوان يشكل تركيبا للبؤرتين السابقتين . فتفسير الواقع وادراك تناقضاته لا يكفي لخلق الواقع الجديد . لهذا جعل المؤلف أحداث البؤرة الثالثة « الموقف » هي البديل لكل تلك التناقضات السائدة إذ أن الأمر يحتاج الي موقف عملي أي الي فعل وممارسة ، وليس الي معرفة أو ادراك لتلك التناقضات فقط ، ومن ثم يصبح الفعل جماهيريا لأن فكر أبي ذر قد وصل الي عامة الناس الذين أصبحوا بدورهم مسؤولين عن ترويجه والدفاع عنه . فأبو ذر لم يمت ولكنه حي بأفكاره ومواقفه ، حي بالناس ومع الناس .

الكـــورس : لا .. أبو ذر لم يمت .. أنه حي بين الناس
أنه بينكم أيها الناس ، أنظروا ها هو أبو ذر
فتشوا عنه .. أنه بينكم .. أبو ذر بينكم ، فتشوا عنه
وأحموه أنه بينكم .. أبو ذر بينكم أيها الناس(٩) .

أن السيد حافظ يعطي لمسرحية « ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري » أبعادها المستقبلية التبشيرية من خلال موقف الناس أنفسهم بعدما استوعبوا فكر أبي ذر ودخلوا مرحلة التطبيق : أي مرحلة العمل الثوري .

| | | |
|---|---|---|
| **البؤرة الأولي – التفسير** | **الواقع** | **التأويل** |
| **البؤرة الثانية – الادراك** | **الواقع** | **الفهم ( وعي نظري )** |
| **البؤرة الثالثة – الموقف** | **الواقع** | **الفعل – ( وعي عملي – ممارسة )** |

**( اختفاء وظهور أبي ذر الغفاري )**

فكما يبين هذا الرسم ، نلاحظ أن البؤر الثلاث تنتهي بقلب عنوان المسرحية ، إذ بدلا من ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري ، نقترح عنوان « اختفاء وظهور أبي ذر الغفاري » ، لأن الاختفاء الذي يأتي بعد الظهور قد يفيد معني الموت الحقيقي ، في حين أن المسرحية تفيد معني استمرار أبي ذر كما رأينا ، لهذا نري أن الظهور هو الذي يلحق الاختفاء ، وبالتالي نقترح عنوان « اختفاء وظهور أبي ذر الغفاري » حتي يتحقق الفعل الملحمي من خلال النزعة التبشيرية ، وتظهر النزعة التبشيرية في البؤرة الثالثة بخاصة ، وهي المعنونة « بالموقف » ذلك أنها تتميز عن البؤرتين السابقتين بالوعي العملي : أي بالظهور المستمر لفكر أبي ذر الثوري .

ومن المؤكد أن هذه النزعة الملحمية في منهج السيد حافظ ترتبط بالنزعة الواقعية . وهو أمر عادي وطبيعي مادام المسرح الملحمي مسرحا عقلانيا واقعيا ملتزما . وواقعيته تتجلي في تعرية الواقع العربي المتعفن. فعلي الرغم من الهزائم والنكسات المتتالية التي تمني بها السلطات العربية المهزوزة نجد هذه السلطات غير عابئة بما سيؤول اليه مجتمعها ، فتتمادي في تهالكها الحيواني علي الذات والاستبداد والقمع ، ويعتبر أبو المجون بن السلطان فاتك نموذجا لهذه السلطة المريضة التي يعشش فيها مرض اللذة والقمع غير الانساني للحق والمشروعية .

أبـو المجـون : ( ضحك وصخب ) اضاجعها في حمام الخمر ، واسمع الشعر ، وأغني بالفم السكران ، وأدوس بقدمي علي صدرها ، وأحلم بالمطر ، وأظل بركبتي علي صدرها حتي تسعل سعالا أصفر .

( يدخل خبير التشويه والاختلاق ، يراه السلطان فيوقف الغناء ) .

خبير التشويـه : مولاي الأمير

فاتـــــــــك : قل ولا تزد

خبير التشويـه : طاف الجواسيس بالأزقة ، قابلوا باعة الخبز وصانعي النعال ، وانطلقوا كالخيول الراكضة في عيون المدينة ، وسمعوا الأصوات الحاقدة ، وسندوا رؤوسهم علي ضلعات الأبواب والنوافذ ، واشتموا رائحة الرجال والنساء والأطفال ، واليك التقرير . ( يقدم له لفافة يفتحها أبو المجون ويقرأ ، ثم يتلفت إلي فرقة الفتيات الجميلات ) .

أبـو المجــون : غناء ، غناء يا غجر(١٠) .

وتأبي التزامية السيد حافظ الا أن تجعل أبا ذر يمتد في كل فكر ثوري قام بمناهضة الرجعية . لهذا فلما كان أبو المجون يحافظ علي نهج سياسة والده فاتك فان أبا ذر بدوره يأبي الا أن يستمر في اقلاقه والظهور له في الحلم كابوسا مرعبا . فأبو ذر اذن كما يقدمه المؤلف انسان ملتزم بمواقفه الثورية تجاه كل القوي الرجعية ويروج أفكاره في كل مجتمع يشبه مجتمع فردوس الشوري .

فالنص كما هو واضح يضفي صفة الانسانية علي شخصية أبي ذر وذلك لتجاوز النزعة الاقليمية ، لأن الابداع الانساني الحق هو الابداع الذي يجد فيه الانسان ـ اينما كان ـ همومه ومعاناته . فمعاناة سكان فردوس الشوري هي معاناة الانسان المضطهد طبقيا وسياسيا في كل مكان وكل زمان . فإذا كان لكل زمان فاتكه وأبو مجونه فان لكل زمان كذلك دراويشه ومهمشيه . وبالطبع فابو ذر

موجود في كل هذه الأزمنة بالمرصاد لكل القوي المستغله ( بكسر الغين ) .

أن صفة الالتزام اذن تستمد اصالتها عند السيد حافظ عبر الواقعية نفسها ، لذلك غالبا ما يظهر صوت المؤلف صارخا من خلال الكورس ، كما في الحوار الجماعي الذي هو صوت الشعب نفسه ، هذا الشعب الذي لم يستطع التعبير عن همومه نظرا للحصار المفروض عليه ، فكان من المؤلف أن صرخ باسم الكورس معبرا عن هموم الجماهير المقبوعة في وجه رجال القمع :

الكـــورس : هذا هو السؤال ، ما بيننا وبينكم هو السؤال ، الحكم الشوري أيها الرجال ، لكن لمن ؟ وبين من ؟ وضد من ؟ هذا هو السؤال .
والفقراء يطلبون منكم الاجابة وفق الذي قد جاء في القرآن ـ ما قاله النبي والصحابة . نحن نجوع والملثمون والعيون تملأ الخزينة وتأكل الأموال . هذا هو السؤال . ما بيننا وبينكم هو السؤال . وسيفكم علي رقابنا وخوفكم علي بيوتنا والسيف فيه من دمائنا بقية وترف والخوف فيه من بيوتنا مهانة وعنف ، لمن تكون هذه الاغلال هذا هو السؤال[١١] .

ومن المؤكد أن تدخل المؤلف في أحداث المسرحية له ما يبرره ايديولوجيا ، فالسيد حافظ يسعي الي أدلجة القاريء الشعبي بعيدا عن الرموز المكثفة كما هو الشأن مع بعض المسرحيين العرب الذين غالوا في الاستعانة بالرموز التراثية ، حتي ثار القاريء البسيط مضطرا لفك الالغاز بدلا من أن يكون قارئا للنص المسرحي . بيد أن المؤلف وان كان يجعل من مسرحه مسرحا

عقلانيا في تعامله مع التغريب العلمي ، فانما يفعل ذلك من خلال المستوي الجمالي في المسرحية دون المستوي المعرفي : أي أنه يساهم في اقلاق القاريء حتي يحرك قدراته الذهنية عن طريق الكيفية التي طرح بها القضايا .

أما شخصيات المسرحية فتبقي شخصيات اجرائية . وهذا يعني أن السيد حافظ يتعامل مع التراث باعتباره مواقف وافكارا وليس أحداثا أو حالات ثابتة وجامدة . ومن ثم . فأبو ذر الغفاري في المسرحية لم يعد ذلك الصحابي الذي ظل يردد صيحته المشهورة : « والله اني لا عجب لمن لا يجد القوت في بيته ، كيف لا يخرج علي الناس شاهرا سيفه » . ولكنه أصبح رمزا لكل انسان رأي الظلم فلم يسكت عنه ، ورمزا للمناضل الذي وهب نفسه من أجل الآخرين .

فالتراث عند السيد حافظ أصبح معطي ذاتيا بعدما كان معطي موضوعيا ، لأنه أضفي عليه موقفه الخاص ، مادام كل دارس أو مبدع يملك ذلك الحق في قراءة التراث والتعامل معه انطلاقا من رؤيته للعالم ، وبالتالي من موقفه الايديولوجي . لهذا فقد تعامل المؤلف مع شخصية أبي ذر الغفاري تعاملا عقلانيا معاصرا حيث جعل منها انسانا مناضلا يحمل أفكارا ثورية . وهذه القراءة تشبه قراءة ممدوح عدوان لشخصية أبي ذر الغفاري في مسرحية « كيف تركت السيف » . فممدوح عدوان بدوره عمل علي تثوير أبي ذر وأدلجته ليصير بذلك لسان كل الكادحين . اذ أن أبو ذر ممدوح عدوان ظل يواجه الأغنياء والولاة والخلفاء دون أن يفهم أن النضال جماعي يكمن في الممارسة مع الجماهير الشعبية لهذا نلاحظ نوعا من الفرق بين موقف أبي ذر ممدوح عدوان وبين أبي ذر السيد

حافظ رغم تقارب طروحات المبدعين تجاه الغاية من استحضار هذه الشخصية التراثية . وحتي نبين الفرق بين موقف كل منهما نورد مثالا عن كل مسرحية ولنبدأ بمثال مسرحية « كيف نزلت السيف » :

أبـــــو ذر : ها أنتم تعترفون ، لقد استشهدت في سبيل الحق
المجموعة : لكنا نحن الفقراء نحتاج إلي أبطال ، لا نحتاج الي شهداء
أبـــــو ذر : ما معني هذا الكلام ؟ أنتم دائما تحتاجون .. تحتاجون .. تحتاجون قولوا لي متي تفعلون ؟ الي متي ستظلون منتظرين قابعين في بيوتكم حتي يعمل الآخرون لكم كل شيء ؟ الي متي تظلون ترددون أخبار المجاهدين ولا تجاهدون ؟ الي متي تبكون علي الشهداء ولا تفعلون شيئا ؟
المجموعة : كنا بركانا ينتظر شراره وأبو ذر كان شرارة لكن شرارته ابتعدت عنا فتلاشي لم تلحقنا منه حرارة .
أبـــــو ذر : أبدا كنتم حطبا رطبا لا يصلح للاشتعال .
الأول : أسمع يا سيدي أنا رجل مجهول ، واحد من فقراء الناس ، أنا لا أعرفك .
أبـــــو ذر : لا تعرفني ؟
الأول : هل رأيتك يوما ؟
أبـــــو ذر : ليس مهما ، يجب أن تكون قد رأيتني ، يجب أن تكون قد سمعت بي وبجهادي ، كنت موجودا في كل مجلس .
الأول : كنت موجودا في قصور الأغنياء تنافحهم ، كنت موجودا في حضرة الوالي والخليفة تجهر برأيك ،

كنت تعلن رأيك في مجمع الصحابة . لكنك لم تأت في يوم من الأيام ولم تقل لي : هيا يا عبد الله ، أمتشق سيفك وتعال معي ننقذ ما قتلنا من أجله في بدء الدعوة[١٢] .

أما أبو ذر السيد حافظ فثوري اختلط بالجماهير الشعبية وعمل علي تثويرتها ، كما ظل يطارد السلطة ويقضي مضجعها اذ نزل الي الشارع وصار يدعو الناس الي الثورة علي الظلم والجور بالرغم من أن صوته لم يلق آذانا صاغية أثناء حياته .

أبـــو ذر : ( يخطو نحو المسرح ) جئت لانذركم ، أنه عصر الموت للروح ، هل تدركون يا أصحابي كيف ينفيكم الخوف وأنتم في بيوتكم تتضورون جوعا وتنامون علي الحزن والفقر والحاجة ( أصوات متداخلة ) .

——— : يا أبا ذر ، يا أبا ذر ، يا أبا ذر ، أنقذنا من منفانا .
——— : الخوف أم الموت ؟!
——— : الصمت أم القهر ؟
——— : لا فرق :
——— : العلة أن تتركنا حتي يسحقنا الخوف أو الموت .
——— : أو الصمت أو القهر .
——— : أو .. ( يتلعثم ) .
——— : يا أبا ذر .. الكلمة حشرت في الحلق .

أبـــو ذر : ( يصعد أبو ذر الي خشبة المسرح ) قد كنت أحلم بالكلمة ـ السيف بالكلمة ـ السوط في يد المظلوم نقلم أظافر الظالم ، لكن ...[١٣] .

إلا أن هذا الصوت قد وصل بالفعل إلي آذان الناس خاصة بعد ما مات أبو ذر ، وصارت أفكاره تروج بينهم حتي أضحت هذه الشخصية تحل في كل انسان يؤمن بالعدل والمساواة والحق ، لهذا يضعنا السيد حافظ أمام مشهد كاريكاتوري نقدي مثير في البؤرة الثانية حينما يصبح أبو ذر شخصيات متعددة ، فيحتار القاضي في اختيار المتهم ، بل ويؤكد المؤلف هذا الطابع الكاريكاتوري الملحمي حينما يصبح القاضي الفاروق نفسه هو المتهم أبو ذر . وفي هذا الطرح المركب اشارة إلي النزعة الجماعية الشعبية في في فكر أبي ذر بهذا الفكر الذي يستمر مع الانسان في كل مجتمع يسوده الظلم والطغيان فاذا كان أبو ذر قد حل في شخصية القاضي سيف الدين الفاروق فانه يحل كذلك في كل انسان شريف يحلم بالعدل والمساواة .

كورس ٢ : وقال البعض أن أبا ذر حي والبعض الآخر قال أنه ميت

كورس ٣ : لكنْ ظهور أبي ذر واختفاؤه مازال لغزا ..

رئيس الشرطة: يا مولاي راقبنا سيف الدين الفاروق عدة شهور في الخفاء ، وتأكدنا أنه صار فقيرا ، لكن بعض الناس يسعون اليه ويحملون له الطعام والبعض الآخر يتحدث عنه علي أنه بطل تحدي السلطة والسلطان وفريق ثالث يلعنه لأنه كان ضدك .

أبو المجـون : صدقني يا رئيس الشرطة أن روح أبي ذر الغفاري قد تقمصت هذا الرجل ، أنني أشعر بالحزن من أجله .. وارثي لحاله .. لكن .. الكرسي .. كرسي الحكم له ضحاياه .

الكـــــورس : كان أبو المجون في حالة سكر حينما قال هذه الكلمات والانسان في حالة السكر غيره في حالة اليقظة .. فالنوم واليقظة مدينتان .

أبـو المجـون : لكن التقرير يقول أن أبا ذر حي .

الكـــــورس : لا .. أبو ذر مات .

أبـو المجـون : أبو ذر مات .

الكـــــورس : لا أبو ذر لم يمت .. أنه حي بين الناس .. أنه بينكم أيها الناس .. انظروا ها هو أبو ذر فتشوا عنه أنه بينكم « أبو ذر بينكم » فتشوا عنه واحموه ، أنه بينكم .. أبو ذر بينكم أيها الناس(١٤) .

* * *

وتظهر صفة الالتزام بارزة في المشهد الثالث من البؤرة الأولي حينما يعري المؤلف تناقضات الواقع المتأزم . فقد أصبحت مدينة فردوس الشوري مدينة حزينة يأكلها الفقر والغلاء وتتسلط الشرطة السرية . لكن رغم ذلك ، فصوت أبي ذر يدوي في آذان هذه الفئات المقهورة . وكأني بالمؤلف يؤكد مدي خطورة العامل الاقتصادي في اذكاء الوعي السياسي عند الناس . غير أنه إلي جانب ذلك هناك مسألة أساسية في طرح السيد حافظ لمسألة الصراع الطبقي تكمن في النزعة الاسلامية في المسرحية . ونحن حين نشيد هذه المسألة . انما نريد أن ننبه إلي خطأ ما يعتقد كثير من الناس من أن النزعة الواقعية والالتزام من الصفات التي ظهرت مع الحركات التحررية المعاصرة . بيد أن السيد حافظ في مقابل ذلك يؤكد أن الفكر الاسلامي يختزن مواقف واتجاهات ثورية متقدمة جدا . وما

أبو ذر الغفاري الا صوت من هذه الأصوات المسلمة التي ربطت الكلمة . بالفعل وهي تستمد مواقفها من الاسلام الصحيح للتصدي لكل التصدعات والمصادرات . لذلك نجده كثيرا ما يصحح التفاهيم المخطئة بمنطلق اسلامي تحرري كما يظهر مثلا في تأكيده قضية ربط الدين بالدنيا وحثه علي المساواة والعمل والحرية .

رئيس الشرطة: ماذا كنت تفعل ؟
الرجـــــل : كنت أحاور صديقي
رئيس الشرطة: ممنوع الحوار ، اذهبوا إلي المساجد وتحدثوا في أمور الدين ودعوا السياسة للسياسيين ، والدين هو كلامهم !!
الرجـــــل : الدين للدنيا
الرئـــيس : الدين للآخرة
الرجـــــل : الحق أن أفهم ...
الرئيـــس : ما معني الحق ؟
الرجـــــل : الله هو الحق
الرئيـــس : ما معني الحق ؟
الرجـــــل : العدل
الرئيـــس : ما معني الحق ؟
الرجـــــل : المساواة
الرئيـــس : ما معني المساواة ؟
الرجـــــل : ان يختفي الظلم ...[١٥] .

وتظهر النزعة الاسلامية في النص كذلك من خلال توظيف المؤلف لمجموعة من المصطلحات والمفاهيم الاسلامية . وأول ما

يثير انتباهنا في المسرحية هو اسم أبي ذر الغفاري . ومن المؤكد أن تعامل النص مع شخصية مالا يمكن اعتباره تعاملا اعتباطيا . ومن ثم فان تعامل السيد حافظ مع شخصية أبي ذر له ما يبرره علي مستوي القناعة الفكرية . فهو يستغل ما يزخر به الاسلام من طاقات ثورية - بشرية وفكرية - ليبرهن أولا علي مرونة الاسلام وانسانيته وتقدميته واحترامه لحقوق الانسان ، وليرد ثانيا علي كل من يدعي أن الاسلام دين الآخرة فقط ، وان الثورية ترتبط بالحركات التحررية الوضعية ليس الا .

فشخصية أبي ذر الغفاري مثال من الأمثلة المتعددة للفكر التحرري في الاسلام . أما فيما يخص المفاهيم والمصطلحات الاسلامية التي وظفها المؤلف في هذه المسرحية فمتعددة . وسنبدأ بذكر بعض المصطلحات الكبري التي تشكل العناوين الأساسية في النص نحو مصطلحي التفسير والادراك اللذين عنون بهما البؤرتين الأوليين في المسرحية . وهما من المصطلحات الفلسفية المرتبطة بعالم المتصوفة المسلمين . وهذا التوظيف يعكس التكوين المعرفي الاسلامي للسيد حافظ .

وإلي جانب هذين المصطلحين الأساسيين ، نجد مصطلحات أخري تعكس هذا الوعي الاسلامي في المسرحية كمصطلح الشوري والسنة والدين ورسول الله والصحابي والمسلمين وخلق الله والمسجد وابراهيم النبي واسماعيل النبي وحبيب الله والحق والباطل والضلال المبين والجنة وعيسي والراعي والرعية والملحد والمارق والزنديق وابن مسعود الخ ...

والي جانب هذه المصطلحات كذلك نلاحظ توظيفه لمعاني قرآنية وأحاديث نبوية نحو قوله : « السن بالسن ، وكلكم راع » .

أما النزعة الاسلامية لا تقف عند حدود المفاهيم والمصطلحات في هذه المسرحية ، بل تتعداها إلي الموقف نفسه . وهو موقف يؤكد مرونة الاسلام في التعامل مع بعض المناهج المعاصرة ومنها المنهج الملحمي ، ذلك أن الملحمية في النص لم تعد موقفا ايديولوجيا يخاطب طبقة خاصة من أجل خلق وعي ايديولوجي محض كما هو الشأن مع المبدع المسرحي الملحمي بريخت ، ولكنها أضحت مع السيد حافظ موقفا انسانيا تقدميا شاملا . وفي هذه الشمولية دعوة صريحة إلي أنسنة الابداع مادامت القضية قضية عامة الناس وليس قضية طبقة أو شريحة اجتماعية من الناس فقط .

ويبدو أن هذه النزعة الملحمية الشعبية الشاملة هي التي كانت وراء خلق حوارات يطغي عليها الطابع التحريضي المباشر . وقد أشرنا إلي أن مثل هذه الحوارات غالبا ما يترجم صوت المؤلف نفسه عبر الكورس أو المؤدي كما في كثير من الأمثلة التي نورد منها علي سبيل التمثيل كما يلي :-

الكـــــورس : سنقف كالبنيان المرصوص .. ( غناء درامي ) لابد أن تقاوموا ونحن أيضا .. لابد أن نقاوم وأنتم يا جميع الناس لابد أن تقاوموا ...

..................

المـــــؤدي : يا جميع الناس لابد أن تقاوموا ، لابد أن تزاحموا ، حذار أن تساوموا ، فالسن بالسن والعين بالعين ، تدافعوا لتدفعوا الظلام ولا تخافوا سطوة الظلام فكلكم راع وكلكم رعية الحق والحرية ...

..................

( الكورس ينقسم إلي مجموعات صغيرة ) ( الخطباء يواصلون الحوار ) .

خطيب ١ : الخوف ؟

الجمهــــرة : سنقتله

خطيب ٢ : والصمت ؟

ــــــــ : سنقتله

خطيب ٣ : والخنوع ؟

ــــــــ : سنقتله(١٦) .

...................

والحقيقة أن السيد حافظ يملك من الشفافية ما يجعله قادرا علي تفادي مثل هذه الحوارات التحريضية المباشرة ، لأنها حوارات تجعل من المسرح شعارات تخاطب المشاعر والاحاسيس بالرغم من أنه وظف منهجا ملحميا يخاطب العقل قبل الاحاسيس ، ونحن نعتبر أن مثل التعامل الحماسي يقتل البعد الدرامي في المسرحية ، لأن القاريء ليس بحاجة إلي مثل هذه الخطابات الحماسية حتي يفهم البعد السيميائي للحوار المسرحي . واعتقد أن المؤلف استعان بهذا الأسلوب لاعتقاده أن التحريض هو أنجح الأساليب لتحقيق التواصل في مثل هذه الموضوعات ذات الطابع الجماهيري . إلا أنه رغم ذلك لا ينبغي أن ننسي أن كل خطاب انفعالي لا يمكنه أن يصل إلي ادراك المتلقي مادام يقف عند حدود المشاعر ، والمشاعر كما نعلم تتغير بتغير الحالات والمواقف ، أما الادراك العقلي فهو القائم وحده علي خلق قناعة ثابتة .

ورغم ذلك فمسرحية « ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري » مسرحية اللغة الموجية والأسلوب الشاعري والصور الشعرية البليغة .

أبــــو ذر : ( يصعد أبو ذر إلي خشبة المسرح ) قد كنت أحلم بالكلمة ـ السيف بالكلمة ـ السوط في يد المظلوم لتقلم أظافر الظالم ، لكن .. لكن العالم مابين تسامح عيسي والنوم علي التخمة واللذة علم الظالم أن يلقي من يده بعض فتات المائدة الممتلئة بحساء ، دواجن ، أو لحم مشوي أو طير أخرس مقصوص الريش . لكن الطير الأخرس ينهض بعد أن ظل طويلا مذبوحا ، حيث علق مشبوحا في الحلق منتظرا ضوء الفجر القادم ، أبيض كان .. أو أسود كان .. ( يتوقف ثم تتغير نبرة صوته ) آه .. ماعاد الحاجب يرفع بعد المهادنة ، ما عادت الشجاعة تظهر بعد الموازنة . ما عادت أحلام الاجراء تطفو نيرانا فوق ركود الزمن القاتل ، ياويلي(١٧) ...

ويظهر من خلال الاحالات المسرحية أن المؤلف السيد حافظ يملك حسا جماليا واعيا بالاخراج الملحمي مما يساعد المخرج في عمله التقني ، وتبدو تجليات هذا الحس الجمالي في عنوان المسرحية نفسها « ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري » فهو يعتمد علي تقنية التباعد لإبراز ثنائية الظهور والاختفاء . فأبو ذر الغفاري يصبح شخصيات متعددة لذا فالممثل الواحد مطالب باداء مجموعة من الأدوار ، لأن أبا ذر ليس هو الصحابي الجليل فقط كما رأينا ولكنه يحل في كل المقهورين ، لهذا نجد المؤلف يعين المخرج بالاحالات التي يضعها له باعتبارها هوامش مكملة لتحديد الشخصية .

وقد رأينا ان الانارة تلعب دورا وظيفيا في ابراز هذا التباعد من ناحية ، وفي تكسير الفضاء المسرحي التقليدي ، لأنها تحدد سيمائية الأركاح الصغري داخل الكرح الأساسي ، وتحدد مستويات الزمان والمكان حتي يحس المتلقي بالتغير والحركة فيبتعد بذلك عن صفة الاندماج . وبهذا يتأكد أن السيد حافظ يملك هذا الحس الجمالي ليس فقط في الكتابة الأدبية ولكن في الكتابة السينوغرافية أيضا ، كما أن البعد الملحمي يطبع المسرحية في مستوييها الأدبي والجمالي ـ السينوغرافي ـ .

لذلك كله يمكن القول بكثير من الأطمئنان أن المبدع السيد حافظ يسعي بجدية ووعي كبيرين الي خلق صيغة مسرحية ـ أدبية وفنية ـ عربية قادرة علي استنطاق الذاكرة الجماعية لتقريب المتلقي من تراثه وحضارته . وقد حاول في ذلك الاستفادة من بعض التقنيات المسرحية المعاصرة نظرا لطابعها الشعبي والجماهيري . ومن ثم فان محاولته هذه اضافة أخري جادة الي كل المحاولات العربية الساعية الي تأصيل المسرح العربي ، بعيدا عن كل أنواع التبعيات الفكرية الرامية الي اذابة الهوية الحضارية للانسان العربي المسلم .

مصطفي رمضاني
وجدة/المغرب

## الهوامش

* لقد شارك في مسرحية ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري الي جانب السيد حافظ المبدع محمد يوسف .

** نعني بالانتاج كل ما ينتجه الغرب للاستهلاك سواء أكان مادة أو فكرا .

( ١ ) السيد حافظ ، مسرحية « ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري » مطابع صوت الخليج صفحة ١٣ .

( ٢ ) لمعرفة موقف هذه الدعوات من الفضاء المسرحي يمكن الرجوع إلي بعض مسرحيات يوسف أدريس وسعد الله ونوس وعز الدين المدني وعبد الكريم برشيد والطيب الصديقي والفريد فرج وقاسم محمد وعبد الرحمن الشرقاوي ومحمود دياب ونجيب سرور علي سبيل التمثيل لا الحصر .

( ٣ ) المسرحية ص ١٤ .

( ٤ ) المسرحية ص ١٥ ـ ١٦ .

( ٥ ) نفسها ص ١٦ .

( ٦ ) نفسها ص ١٨ ـ ١٩ .

* انظر المسرحية ص ٥٧ ـ ٥٨ ـ ٥٩ وقد سمينا بذا الفكر بالشقي لضياغه وحيرته بين السلطة والشعب بالرغم من معرفته بالحقيقة .

( ٧ ) المسرحية ص ٢١ ـ ٢٢ .

( ٨ ) نفسها ص ٢٦ .

(٩) المسرحية ص ٣٩ ـ ١٠٠ .

(١٠) نفسها ص ٣٩ .

* نسبة إلى السلطان فاتك وابنه أبي المجون .

(١١) المسرحية ص ٥١ ـ ٥٢ .

(١٢) ممدوح عدوان « كيف نزلت السيف » ـ دار ابن رشد ـ بيروت ـ ص ١١٦ ـ ١١٧ .

(١٣) مسرحية ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري ص ١٦ ـ ١٧ .

(١٤) نفسها ص ٩٩ ـ ١٠٠ .

(١٥) نفسها ص ٦٦ ـ ٦٧ .

* لمعرفة مزيد من معاني القرآن والأحاديث النبوية ينظر مثلا الصفحات : ١٨ ـ ١٩ ـ ٢٧ ـ ٢٨ ـ ٣٠ ـ ٥٠ ـ ٦٠ ـ ٦٧ ـ ٩٥ .

(١٦) المسرحية ص ٧٤ ـ ٧٥ .

(١٧) نفسها ص ١٧ ـ ١٨ .

حـــوار مـــع كاتـــب
بيـــن
# الواقـــع والحلـــــم

بقلم/ممدوح بدران
ايطاليا

كتابات السيد حافظ تعكس العلاقة بين واقعة الثقافي وحساسيته السياسية : ثمرة لها خاضته الحياة الثقافية في مصر ، من الستينات بكل ما تمتليء به هذه السنوات من تطلعات وآمال عظيمة وأهداف سامية لتحقيق الاشتراكية وما صاحب ذلك من أعمال أدبية وفنية ، كان المسرح ( الاجتماعي ) أحد ظواهرها الواعية ، وشعر العامية عمقها العريض الملتزم ، حتي هزيمة ٦٧ وبكل ما فيها من احباطات نتيجة انهيار اسطورة الزعامة الشعبية وما صاحب ذلك من أعمال ( حماسية ) ترفض الهزيمة الي بداية السبعينات ومحاولة انهاء البقية الباقية من النفس الوطني، حتي معركة ٧٣ حيث انتصار السلطة العسكرية وسقوط الجماهير المطحونة في قبضة زمن الخبز ، وسعيها المستميت للبقاء داخل حصارات ارهابية لا تنتهي واعتقال الحياة الثقافية والمثقفين ، واغلاق منافذ حرية التعبير المشروعة تحت شعار ( العلم والايمان ) وفي حين كان الكتاب المشهورون يحاولون ـ عجزا ـ ملأ فراغ الفترة والتي رأت ( الأهرام ) ضرورة تعليق أسمائهم بين حين وآخر علي عواميد صفحتها الأدبية الرسمية وكان توفيق الحكيم يتوج النظام بعودة الوعي،ونجيب محفوظ يهديه-سينمائيا-وثيقة الكرنك..في ظل مذكرات وأفكار الأخوة امين ، وكان المسرح المعتمد يحاول محاكمة الحاضر وكشف عيوبه بالاشارة عن طريق الاسقاط ـ الي اتساع الفجوة بين حكام ( سلاطين فاسدين ومتسلطين ) ومحكومين ( فلاحين بسطاء مضطهدين ) في اطار أحداث ماضية ، كانت هناك ايقاعات مختلفة ـ تتقدم ( منحرفة ) لتتفتح علي الشارع المصري ، منها ظاهرة ( نجم الشيخ امام ) مشاركة بالنشيد الوطني ما يهز ( الفؤاد ) مواصلة طريق ( بلادي بلادي ) علي عود سيد درويش نغمة شجية مؤثرة ، الهبت الحياة الثقافية بما تعبر عنه من مضامين سياسية واجتماعية محددة . كذلك اشعار العامية المصرية

التقدمية ، وكل ما طرأ علي روح الكتابة في اطار القضية الاجتماعية من تغيرات ، كانت نتاجا طبيعيا - انضجته الأحداث الداخلية والخارجية في علاقة متبادلة الأمر الذي تصدت له السلطة بكل خبراتها الارهابية ووسائلها القمعية تماما كأي واقع طبقي مشحون ومتطلع ترتعب فيه دائما سلطته الحاكمة من ادبائه المشاغبين بالأضافة الي ذلك كانت هناك أيضا بعض فرق الهواة المسرحية من خلال قصور الثقافية الجماهيرية والمراكز الثقافية الأخري .. تحاول - بكل ما تحمله من حماس ان تشارك في اثراء الحياة الثقافية كقوة جادة دأبت بعروضها المستمرة في أطار التجريب أن تتلمس معالم طريق .

علي طوال هذه السنوات لم تجد الحياة الثقافية في مصر بدا من المشاركة - بوجهها التقدمي - في المعركة الوطنية الداخلية والخارجية ، الأمر الذي اخضع الطاقات تحت الحاح سياسة تحتاج الي نوع معين من ثقافة مدرعة بايمان ثوري ، يشير الي حتمية انتصار الجموع في النهاية وتحقيق مملكتها العادلة علي الأرض ، وكان ذلك عن طريق المجلات المستقلة والكتب والنشرات الدورية وغير الدورية ، وما صاحب ذلك من أعمال أدبية وفنية ونقدية أمتلأت بكل ما اعتقدت بأنه قادر علي توعية الجماهير من التغني بحب الوطن والأرض وحتمية بزوغ شمس عن طريق النضال الشعبي ، الي محاولة فتح نافذة علي العالم الخارجيبالأعمال والتجارب الأدبية والسينمائية والمسرحية .. وقد أشاعت هذه الأعمال مناخا حيا ورغبة في التغيير خاصة بين طلاب الجامعة .

وكأي واقع صعب كانت الأحداث - في تلاحقها المستمر أضيق من أن تحدث اثارا فعلية لا وقتية في حياة المجتمع تجندت ثقافة من نوع خاص طواعية لتتحدد تحت شعارات سياسية ملحة فانحصرت

داخل قناة وحيدة كأنها حنجرة جماعة الكورس ترتل النشيد الوطني . وكان من أهم ملامح هذا النوع من الثقافة اختزال العالم الي مصطلحات رمزية متعارف عليها لنقد الأوضاع المعاشة ، وتحديد مضمون مسبق من أجل هدف انساني عام . وفي حين كان المسرح الرسمي يحاول عقد مصالحة زائفة كانت دائما خارج الزمن بالاستعانه بأحداث ماضية لكشف الأحداث الحاضرة عن طريق الاسقاط وهو أمر مشروع خاصة تحت قبضة حكم متسلط ورقابة صارمة ، كانت جماعات شابه من الهواة ، خاصة في الاسكندرية - تحاول ان تعبر عن واقعها وهي من هذه الزواية جديدة ، ومغامرة من خلال تقديم عروض مسرحية لكتاب تقدميين محليين وعالميين - باحثة خلال هذا التحجر الذي يصر علي اعادة نفسه ، بتكرار أزمنة ليست موجودة بالنسبة الينا من جهة أو بتسطيح الحياة بشكل بهلواني من جهة أخري بحثا عن صيغة ملائمة للتعبير ، وبالتالي كان لابد لها من مواجهة المشاكل علي جميع المستويات ، وهي أزمة مرحلية قد مرت بها منذ زمن من مجتمعات كثيرة قبل مصر .

هذه الجماعات الشابة ، كانت تحلم بالتغيير يحدوها أمل طينته مصرية وتطلعاته عالميه ، استعارت في حدود وعيها - التجارب التي كانت وقتها معاصرة لمسرح الطليعة الفرنسي - وهو أمر مشروع مطوعة بشكل راديكالي - رؤاها الاجتماعية بأساليب تجريبية تلبس زيا وطنيا وتتحدث عن اللامعقول والعبثية ، وتستخدم بريخت محاولة ايجاد معني في عالم فقد معناه ، وهو أمر طبيعي لبداية أي اتجاه .. وكان من محصلة هذا البحث المتطلع نحو مسرح جديد ، الأعمال الأدبية المسرحية للسيد حافظ وهو كاتب ومخرج مسرحي قد أعطي وما يزال ، كل وقته للمسرح وقضاياه : محاربا وباحثا ،

عن يقظته ، محارباً ومعلماً يعلم بالتغيير ، ومستمرا ، يتحسس طريق الخلاص عن طريق الكتابة ، وفي حدود كتبه الأخيرة التي بين يدي الآن حكاية مدينة الزعفران ، ظهور وإختفاء أبي ذر الغفاري ، حكاية الفلاح عبد المطيع استطيع أن أقول ان نماذج هذا الأدب المسرحي تخضع لتأثير فكرة أساسية عامة .. الصراع بين أطراف القضية التاريخية الملحة دائماً ، رغم اختلاف مواقفهم في البناء الاجتماعي ، وبين تحقيقها فعليا عن طريق التضحيات المستمرة مختزلة في البطل الشعبي وسط عالم ينزلق وينهار ويتغير وفي هذا يكمن المأسوي وتتحدد منابعه .. وهذه النماذج تتحرك وفقا لمقاييس مسبقه محصورة في حدود دلالاتها داخل مجموعة مقولات مرتبة . تخضع لتركيبة فكرية ، حولت العلاقات بين البشر الي علاقات بين انماط ، يصاحبها الكورس مشاركا عن طريق الحوار أو التعليق ، أو معقبا علي سلوك ، ضمن اطار فكري خارجي يرسله الكاتب علي لسان نماذجه داخلا بمونولوجه الخاص - تداعياته الحسيه علي واقع الشخصية النفسي ، لفك أسار النموذج من ناحية ، ولأضفاء جو من التأثير المؤقت لاستدعاءات محتم عليها ان تتباري في ميدان صراع تخيل أبدي مدينة الزعفران -أبىذر- أي مكان وأي زمان ، لتعرض مجمل أفكار المؤلف العامة عن القضايا الاخلاقية والثورة والتراث والتقدم والمؤسسات السياسية والحرب والمستقبل والوطنية ( والانتهازية وأنسانية الانسان والعمل المثمر والحلم ، معتمدا علي الحوار اللفظي ، محاولا أن يشيع الاضطراب بجاذبية طواعية اللغة للتطرف . وهذا النوع من الأدب المسرحي وهو في جوهره أدب مضامين ، يحاول أن يرفض اليأس والهروب من ميدان المواجهة الحقيقة ، ويؤكد علي ضرورة النضال بالقوة ، كأيجابية حتمية مقدسة وكونية ، بحوارات لغوية تعتمد علي منطوق هو خليط من مخزون اللاوعي والأحاديث الشعبية والسير

التاريخية والمعارف وأحداث الحاضر المتلاحقة يتخللها استدعاءات مهشمة الاتصال - ننجح الي الشعر تذكرنا بمأساة عالم انعدمت فيه القيم ، لهذا فقد اتصل سيل المرثيات والانطباعات والبكاء علي زيف العالم وضياع المثل ، والتغني بغد أفضل ، وكان معظم الشخصيات ، وهذا التشتت الحالم - يصاحب صدي نفس الأمل التاريخي المتجدد يدعو الي تنظيم جديد للعلاقات علي أساس حل الصراع بالقوة أو بالرصاص بين الفقراء ( الفلاحين ) والأغنياء ( الراعي الظالم وحاشيته ) أو بين( الشعب ) مختزلا في المقاومة الشعبية أو الفدائين وبين العدو الخارجي المغروس كالشوكة في قلب الوطن العربي مكتفيا بالنداء في فراغ الكون مصدرا عبارته دائما بالحرفين (يا) لأحساسه ببعده الفعلي عن امكانية تحقيق توازنه في واقع تحتاج فيه دائما طبقاته الكادحة ( الفلاحين عند الكاتب ) الي زعيم أو مخلص غائب ، مستحضرا أطراف الصراع ، مطلقا الكلمات علي الشمس كي تبزغ وليست المسألة استحضار أنماط محددة للعالم من السجل الاجتماعي يسند بها الكاتب قضيته الفكرية بل في موقفه الفكري تجاه واقع حي تطرأ عليه - في حركته الدائبة - تغيرات ( سلبية وايجابية ) خاصة وهو يتعرض لمجمل التكوين الاجتماعي تاريخه وحاضره وتطلعاته .

أنه نفس منهج ( الاختيار الوحيد ) الذي يفترض أن مجموع الفئات والطبقات التي من صالحها التغير فقد فقدت قدرتها علي التميز ، منتظرة الي الأبد ( مهديها المنتظر ) والذي فرضه اتجاه ثقافي كان ثمرة الأمل الناصري ( الالتزامات - المسؤوليات - التضحيات ) مانعا أي مجال للتنفس بعيدا عن صيغته بحجة أن الجماهير محتاجة الي سند تعبيري مبرمج محدد الوعي وسريع المفعول .. تحمله نيابة عن كل الجموع زعامة حزبية وحيدة ترسم

طريق الجماهير ، وتضيء مستقبلها وتحدد امالها واحلامها والذي خنق مجالات ورؤي وحيوات ، ظل من المستحيل عليها ان تتجاوب معه في حوارات مختلفة في نفس الوقت . هذه النظرة ـ التي تحكمت في أغلبية أدباء السبعينات ـ كانت انعكاسا لفكرة أن السياسة هي الحل الوحيد لجميع المشاكل من أفعال ومن حياةومن مشاعر ومن حق وهي علاقة ضيقة ، ظلت تربط أدباء هذه الفترة بالصدفة العنيفة للزمن نفسه ( الايديولوجي والأدبي ) للطليعة الجديدة ـ ومع ذلك فقد خرجت ـ بين الأصدقاء ـ كتابات محدودة جدا ـ كانت تمتلك بصدقها تغيرات معاشة اكتشاف صلات بين وقائع كانت تبدو ـ تحت حاجز الظاهر المرئي ـ منفصلة رؤي أخذة في التعمق وافاقا تحاول ان تتسع .. حركة الحياة بتأثيراتها المتبادلة ، ونبض الجوهري في كليته الضرورية مع عدم اغفال البعد التاريخي للزمن الحاضر .. نفسه .. أهداف واعداء شابة واعترافات .. كل ذلك كان في خدمة الحياة والمشاعر والحق . ولقد اهتدي السيد حافظ عبر مايمر به المجتمع المصري خاصة من أزمات ـ أن يجد صيغة تتدفق فيها أفكاره النقدية بشاعرية متأرجحة بين الرمز في دلالته المألوفه ، والشعبية من أجل خلاص الانسان وهذه الصيغة ـ ككل الصيغ في أي واقع مأزوم يبحث عن مخرج تحاول أن تحث الناس علي مواصلة النضال والتضحيات علي طريق ( الموت القرباني ) وتثير فيهم الهم ، وتؤجج نار الثأر ضد الولاه والسلاطين والحكام ، لتحقيق عالم من العدالة ينهي عذاب المضطهدين وهذه الصيغة تلح علي الكاتب خاصة في كتاباته الأخيرة المتوالية كأنها المصير القدري المكتوب علي الانسان . أنها محاولات متحمسة ـ كأغلب محاولات هذه الفترة تتطلع لأن تقترب من الأدب التحريضي ، كواجب وحيد ايجابي كاشفة الخلل في كل شيء ، متحملة اعباءها من أجل تحرير الانسان داخليا ليقوي علي مواجهة العدو الخارجي والداخلي في نفس

الوقت .. محاولات تدين السلطة من ناحية وتتباكي علي وضع الانسان بشكل عام ، في عالم قد ضاعت فيه المثل العليا ، وتباعد عنه فردوس الشوري أو الوادي الأخضر سابقا وانتشرت فيه الخيانة وعز الفداء من ناحية أخري ، مضطربة بين العبارات المألوفة التي لا يحظي أي مصور بما كينته الفوتوغرافية العتيقة ـ ان يسجلها كلقطات تشبه الحقيقي ، توهمنا بأنها من لحم ودم ، وبين مونولجات داخلية ، ضيقت المسافة بين الكاتب ونماذجه ، يغلب عليها طابع التمرد والرفض والتحسر والأمل وهذا التشويق القلق في زمن التوتر والبحث عن البطل يجد تعبيره الممزق في الشعر ، يسأل العالم عن هوية وخلال العقم يبحث عن بذره التخصيب ، لذلك فكلماته بالضرورة لها طعم الدم والملح السائل والحموضة وموسيقا ، تنبع من الكوابيس والعتمة الظالمة ، وغاية ما ينشده الخلاص السريع : التضحية بالموت من أجل البعوث الحتمي والأحلام الحقلية وشمس العدالة فطائر الفينيق لم يخلق أساطيرنا عبثا .

ولقد حاول هذا النوع من الأدب المسرحي ( وهو في مجمله أدب سياسي بمعني أنه مصر علي التغيير عن طريق القوة والعقيدة ) والذي اتخذ لنفسه الطليعة اتجاها .. رافضا كل الأساليب القديمة ان يغير في البناء التقليدي ، وهي جرأة مطلوبة وضرورية ، لكن منهجه في الرؤية وطريقته في اختيار المضامين ، وركيزته التي يبني عليها مفهومه عن العلاقة بين المثقف والسياسي والالتزام ، ظل خاضعا تحت تأثير فكرة تاريخية عن حتمية ظهور المخلص ( الثوري ـ الزعيم خادم العامة ـ البطل الفردي ـ المتحدث الرسمي بمطالب الأمة ـ حكاية مدينة الزعفران ) مؤمنا بان الحقيقة خالدة لا يمكن أن تتغير حتي وإن مات من يدافعون عنها ، المناضلون من أجل كلمة حق في وجه سلطان جائر رمزا شجاعا يتجدد دائما

ويعود يساند الفقراء ضد الظلم الاجتماعي الذي يسحقهم ، والقهر السياسي الذي يكمم أفواههم ( أبو ذر ) ومع انهيار الحلم والبحث اللامجدي عنه واليأس من كل شيء .

المرأة الخريفية : فالخيانة طفحت فوق أمانة الرغيف والصداقة والمباديء ) يصبح الحل بأي وسيلة ، دون اضاعة الوقت في التبرير - هو الهدف الأساسي لفتح طاقة أمل ( الشيخ رمضان ) : العريس نفسه يبقي في حضن العروسة ، ويجيب ولد يسميه محمد .

غالية : يسميه محمد
الشيخ رمضان : والعروسة قالت أحمس
غالية : أحمس
الشيخ رمضان : وعمه قال نسميه بخت نصر
غالية : بخت نصر أو نسميه صلاح الدين أو الظاهر بيبرس الشيخ رمضان : نسميه أي حاجة نسميه أي اسم بس كان يدخل عليها يفتح صدرها ويفك قيدها ) .

مسرحية الخلاص « ولكن الكاتب يشعر ان كل هذه الوسائل الاصلاحية كانت دائما بعيدة أو علي أكثر تقدير « داخل الزمن وخارجه » فيعقد مصالحة بين الجميع ( فلاح فرعوني عربي في كفه اليمين مدنه في كفه الشمال جرس الكنيسة ، وعلي أقدامه تتخطط الحواري مصر من جديد ) وهذا التوفيق بين الأزمنة وعقد المصالحة بين التيارات المختلفة يشير الي أن الكاتب قد اختار ( منطقة التوازن المريحة والمؤقتة ) أي منطقة ( الوسط ) وهي تعني فقد البطاقة الشخصية من جهة لكنها تعني من جهة أخري : القدرة علي الوقوف بالقدمين بتأثير الطاقة المتاحة من وعي الطرفين

أو الأطراف ولكنه يشعر أن هذه المصالحة مستحيلة التحقيق ، فيعود الي مراجعه أفكاره مجنبا الفراعنة مشاكل الصراع تاركا نماذجه العصرية السابقة تتساءل عن الحلول ، مستعينا بأحداث ماضية ، مكتفيا بتصور دولة معنوية كما يقول تظهر في عصور التخلف والعجز والقهر والهزيمة ، وهي موجودة في كل زمان وكل مكان بحكم الواقع أي بماض ممتد ومستمر في الحاضر نفسه ، وهو مغزي مسرحية ( أبو ذر الغفاري ) نموذجا للجراءة ضد الظلم يعود دائما في حالات القهر الاجتماعي ، مبشرا بالخلاص محركا للثورة ، ورمزا لليقظة والوعي ، وفكرة لا تموت ويحرضنا التتابع علي أن شخصية » أبو ذر ( الشخصية الفردية مواجهة السلطة الرسمية ) شخصية أبدية تظهر بالمثال حتمي في وقت المحن ، فهي روح الشعب مركزة فيما ينوب عنه ، وهي روح الفرد ، يحث الناس لايقاظهم كواجب جماعي ، وهذا الرمز المطلق ( الثائر ) المنتقم الشجاع البطل المواجه لقوي الغدر والشر والتسلط ) ما يزال يلهب خيال عامة الشعب ( المكتوف الأيدي ) - كل علي حدة - يحسه داخله ويتعاطف مع أفعاله ، مغرما - أي الشعب - بتأمل نفسه محققا بالاحلال - حتي ولو علي مستوي الاسطورة - في اطار التقمص - ذلك لأن التنظيمات السياسية الجماعية قد قضت علي كل أمل لأي تطلع فردي ، وحلت عقيدة « الحزب » محل التمردات الشخصية ، وساهم استمرار فشل تجارب الزاعمات الشعبية في ازاحة فكرة ان التاريخ الان يمكن أن يصنعه فرد واحد . أما مسرحية ( حكاية الفلاح عبد المطيع ) فيختار لها الكاتب عصرا محددا هو عصر المماليك ، ليدين السلطة ( الحاضرة ) التي تتسلط بلا أي حق علي حياة الناس ، وتخنق حرياتهم ، مختزلة في حكاية الفلاح الذي لا يفقه شيئا ( عبد المطيع ) ( لاحظ دلالة الأسماء والكاتب مغرم بذلك علي طريقة نجيب محفوظ ) ولجهله ( عبد

المطيع ) وسذاجته وعدم علمه بالأوامر ، وبساطته وطيبة قلبه ( لا يطيع ) لاهو ولا حماره فتعاقبهما في الحالتين ( في حالة ارتدائه للملابس البيضاء وقت ضرورة ارتداء الملابس السوداء والعكس ) وأخيرا ـ أو فجأة تعينه السلطة في منصب قاضي القضاة وهي حكاية قد وردت علي أشكال مختلفة في الحكايات الشعبية ولا تحتاج الي تحليل ، لوضوحها ومباشرتها هذا النوع من الكتاب المصاب بجراح عميقة وخيبات أمل متواصلة ، والذي يحمل في ثناياه ـ بشكل عام ـ رغبة في البناء علي أسس فاضلة وشريفة ، كان الغضب والرفض علاماته الواضحة ، وكان ضروريا أن يمتليء بعبارات التهكم والاحتجاج والسخرية والتمرد علي الحكام والمحكومين والمتأمرين والخونة والوصوليين ، والسلاطين الذين يخنقون الحرية العامة ويغتالون المباديء حتي غدا ( السلطان الغاشم ) ( وهو الرمز المباشر لأي سلطة ) وهو السبب الوحيد لكل ماهو فاجع في الحياة ـ لذلك فالطريق أمام هذا النوع من الأدب المسرحي محدود وواضح أنه يعرف أن هناك جماهير مقهورة ومحاصرة بالارهاب السياسي ، وان ثورة هذه الجماهير هي المصير الوحيد « المحتوم » لاقامة مجتمع عادل ، وان التضحية وانكار الذات في سبيل هذا الهدف الجليل هما الضريبة الجبرية لاعادة الحياة ، تماما كحبات الحنطة لابد أن تموت لتحيا سنابل تملأ الحقول واذا كانت الفردية ـ وهي احدي الركائز التي تطلعت بها الطبقة المتوسطة للدخول في التاريخ قد رأت وهي تكشف عقم صراعاتها ان تمديدها علي كتب الحياة البطولية القديمة لتتكيء علي شجعان خارقين وشخصيات ثورية عليا ، لبعث الحياة ، ورموز ظلت تفتن مخيلة الانسان دوما خاصة في مجتمع مكبوت لم تعد في فمه بشارة ، وتلاعب السلطة ثواره من ناحية وتعمل مؤسساته العتيقة علي تضييع جماهيره في تفاهة الحياة اليومية وتفريغها من ناحية

أخري .. فان هزيمة (٦٧) كانت مناسبة ملائمة لكشف الاقنعة واظهار الخبايا وتعرية النفس ومواجهتها ، وتقيء كل مادفن في حجراتها المعتمة غرورا وتمويها ، وقد انعكس ذلك في غالبية الأعمال الأدبية ( مسرح الكلمة ) خاصة حيث امتلأ الشعر فيه - مستعيرا من أساطير الخصب وطقوس الطبيعة نماءا عاطفيا يخضع لمنطق الايديولوجية المنتصرة الي الأبد والصالحة لفك كل قضايا العصر - بحشد من الاحساس الدماسية المتباينة ، والمترددة بين الرفض وحتمية الانتصار ، والمواجهة من أجل الاصلاح والترميم والأحياء ، مع نقد الأوضاع الاجتماعية الحاضرة عن طريق أنماط مسرحية ( يعرف الكتاب مسبقا سلوكها العام ) تجاه أي موقف في حدود فهم أحد جوانب الالتزام في اطار الواقعية النقدية - ومدي الصراع بين عقيدتين :

الأولي تصر علي أن أي عمل فني له قواعد وأصول وقوالب يستحيل أن تتغير ، وأي تغيير أو خروج عن هذه القوالب يعتبر فسقا فنيا أو خيانة وطنية .

والثانية تري : ان العمل الفني كائن حي ، تشكل ملامحه كيفية الحياة التي تملؤه - حتي علي مستوي الفعل اليومي - وهو يختلف تبعا لهضمه المستمر لهذه الكيفية ، مع تذكر الماضي ونسيانه في نفس الوقت وطغت علي السطح مشكلة الالتزام ومشاكل أخري ، وانقسم غالبية المثقفين بين المنهج « التربوي » و( البروباجندا السياسية ) بين المعلمين والداعين كأدوار مؤقوتة ومرهونة بظرف تاريخي محدد ضد الحيرة والفوضي والذهول وجدب الحياة وعمقها المستمر في ظل سلطات قمعية لا تسمح بأي انحراف أو تجديد وقد وضح ذلك في معظم كتابات السيد حافظ التي تتجسد فيها المحنة فهو إذ يطمع الي تحريك المستنقع الاسن محاولا بالعبارات اللامألوفة

المعني أحداث تغيير يصدم الأذن الأليفة ليوقظها إلا أنه ينتزع من الأحداث التاريخية الماضية عالمها اللغوي المعروف كأنه يريد أن يقول : أنها نفس سلسلة الأمس القريب ، امتدادا لتلك الأنماط - التاريخية التي مازالت ملامحها لم تتغير في ذاكراتنا نستحضر الاشباح لتنبئنا عن أحوالنا ، ونخرج الموتي نستلهم لزماننا من أحوالهم عبرا .. متناسين استحالة البناء علي عشرات السنين من الرمال المتحركة أو استحالة التغيير عن طريق المجاز ان سكان هذا الأدب المسرحي رغم اختلافهم الظاهري وصراعهم العصبي يخضعون تحت تأثير معتقد راسخ هو : تحالف الجهود للتخلص بالثورة - من الحكم الفاسد المتسلط ، وهو أمر مشروع وضروري لكن هذا النوع من الكتابة المسرحية في ظروف من لحم ودم - يري أنه قد وصل الي زمنه الثوري وان يري في جمهوره المسرحي كل مرة - كتيبة من الجنود تنتظر اشارة البدء ، فيحشد مضامين حماسيية ظلت دائما تدفعه داخل اطار مشروعية تعقيدها من ( ماض ) يصر علي أنه هو ( الحاضر ) نفسه أو يشبهه أو علي الأقل يقبل المطابقة بين ( حاضر ) لايرقي متعمقا المراقبة نبض وتغيراته البطيئة الحقيقية ، متحايلا تطويعه بأحداث اجتماعية تمتلىء بها روايات الماضي الشيقة ، بما فيها من أخبار وعبر وأمثال وحكم ومواقف ماضي لايوصم بأنه ضد ( الشعبية ) هذا النوع من الكتابة المسرحية والذي أصبح النغمة السائدة الضرورية من أجل توعية الجماهير ، بنماذجه المحددة المقدسة ورموزه المألوفة وقضاياه الوحيدة ومنهجه الخاص في الرؤية تبعا لمقولات عامة - هو مرآة لازمة رافقت أي واقع توهم فيه مثقفين نضوج زمانهم الثوري ، فأطلقوا تعاليمهم ووصاياهم بالاسقاط - فالشكل مريح والمضمون لاغبار عليه و( الحاضر ) تكرار ثابت ( للماضي ) تنسحب عليه نفس فكرة البحث عن ايجاد علاقة توازن بين الحاكم والمحكوم والزي

الوطني يتسع ، ليشمل أي عصر ، وتاريخ مليء بالحكايات والأحداث والبطولات والانتفاضات والمواقف والأساطير والسلاطين والولاة والثوريين والحفاة والأمراء والعامة لذلك فلا عجب ان ازداد عدد جماعة المنشدين علي نفس النغمة خاصة في السنوات الأخيرة حتي وان اختلفت طبيعة أصواتهم كل حسب اخلاصه ووعية فيما يردده .

وقد ساعد في انتشار هذه النغمة اتجاه نقدى مشروع الصق بها اسما جذابا هو ( أدب الخلاص ) لكنه رغم جاذبية خاصة في دفع تناقضات حادة إلا أنه ينطوي علي تعميق مسار أدب استهلاكي باطلاق كلمة عامة ، تضفي علي المكان جو الدار المألوفة ، وهي كلمة شعبي أو جماهيري بكل ما فيها من معميات ، لملء فراغ الفترة وتوجيه حياة ثقافية حاولت أن تنبض بدفعها بعيدا لتحمل في الموكب العام - تحت شعار السياسة تحل كل شيء ) مسؤولياتها الوحيدة الوطنية بالاضافة الي تشجيع انصاف الكتاب خاصة من قبل قصور الثقافة الجماهيرية في اطار مفهوم تسييس الثقافة تبعا للون كل فترة تحت شعار اكتشاف المواهب بناء علي خطة محددة وبرنامج ، يستلزم الموافقة عليهما « مركزيا » الأمر الذي تبادلت فيه الاقنعة الايديولوجية متاهاتها وشهدت فيه صالات القصور جولات طاحنة بين القوي المحافظة والقوي التي تتطلع الي التغيير .. ومع ذلك فقد أشاعت حركات اليقظة الشبابية في مجملها مناخا تجريبيا رافضا القديم باحثا عن أساليب جديدة ومع اعادة فهم الواقع المصري وغدا المسرح الساخن ( الشعري علي الأخص ) احتياجا طبيعيا ( في الوقت الذي كانت فيه الموانيء والمطارات تسجل - لأول مرة في تاريخ مصر - اعدادا هائلة من المغادرين ) ( فلاحين ، عمال ، طلبة ، موظفين ) اعارة أو هجرة أو مغامرة ،

أما املا في تحسين أحوالهم الاقتصادية واكتساب خبرات جديدة وأما الي الخروج لالتقاط الأنفاس وأما لمواصلة نفس منطق « الثوري المتحمس » المتبل بقليل مما نعرفه عن الثورة أو الحياة وأما البقاء في ( الساحة ) علي طريقة الشهداء امتثالا للمقولة المأثورة ( الموقف - موقع ) أو علي طريقة ضرورة الحضور الجسدي للفكر المحارب داخل الحدود . وقد ساهم هذا الاتجاه النقدي في تبديد كل طاقة مبدعة وعمل علي فتح « حنفيات » عامة تنصب نفسها كطليعة لمحاكمة التاريخ ، عالمة بكل الأمور ، مستخدمة نفس قاموس الاقدميين ، والرموز المقددة المسموح بها في حدود التعبير ( الشمس هي الغد المشرق ) ( الأخضر هو الأمل الجديد ) ( الظلام هو قوي الغدر ) .. الخ مع تحديد قاموس لغوي يشرف هذا الاتجاه النقدي علي تفسيره لتحديد مواقع الرؤية . وتكيل انماط نموذجية لفرسان الفترة والحفاظ علي قواعد اللعبة أخيرا .. لكن ما يقلق هذا الاتجاه ان يعز لحم مبدع علي أظافره وأنيابه لذلك فلديه في المواجهة ( قاموس ) آخر ، يحتوي علي بعض العبارات الارهابية التي وجدت لها اذانا طويلة لتسمعها ، وببغاوات عمياء لترددها ، منها علي سبيل المثال ( أنه مليء بالغموض والالغاز ) ( هذا كاتب يتفلسف ) ( ذاتي لا يحس عذاب الجوع ) ( هذا فكر مستورد يريد تدمير الوعي العربي ) ( ان جماهيرنا الشعبية تحتاج الي مفاهيم بسيطة ( وباختصار يصبح غير المفهوم أو غير المألوف أو الغامض - وعلي حد تعبيرهم خيانة وطنية .. ذلك ببساطة لأنه ( غير مفهوم ) من قبل حراس المعرفة التقليديين ولقد لحقت هذه العبارات كتابات السيد حافظ الأولي - واعتقد أنها مازالت تلاحقه - لأن كلماته تطمح لأن تكون جديدة المعني ومختلفة عن قاموس الأقدمين وراءه تحاول أن تتخطي فيما وراء الحدود .

أن السيد حافظ المتمرد علي واقعه ، الرافظ أقبية التقاليد ، يعد مغامرا جريئا يعطي كل نفسه ويبذل كل طاقته ، باحثا في هذا الواقع المتخم بالتكرار عن حياة جديدة ، وتنفسات جديدة لكن الواقع دائما يرفض المغامرين في زمانهم - تماما كما حدث لكل مكتشفي المجاهل الروحية والمادية الذين رفضوا ان يلبسوا نسخ النظارات القديمة المفروضة علي زمانهم - ولأن الاظلام صفة مؤقتة وملازمة من صفات الكائن يظل الفكر أبدا الي دفع الحياة بعرض جديد لها الي مناطق أخري تتأرجح بين القبول والانكار - عبر قرون الأزمنة الحياة والميتة - في حركات تتقلص وتنبسط وتجدد تماما كما تفعل الزواحف عند تغيير جلودها .

**ممدوح بدران**
**ايطاليا - ١٩٨٣**

## الفهرس

صدر عن مركز الوطن العربى للنشر والإعلام ( رؤيا )

١ - سمفونية الحب          مجموعة قصصية
٢ - ٦ رجال فى معتقل      مسرحية من المسرح التجريبى
تأليف/السيد حافظ

سيصدر قريبا فى أعدادنا القادمة إن شاء الله .

١ - الفخ - مسرحية للأطفال - للكاتب البحرينى على الشرقاوى
٢ - جورجى زيدان - حياته - أدبه - آثاره .. - تأليف/أحمد على جويلى وتقديم الأستاذ/الدكتور محمد مصطفى هدّارة .

**عزيزى القارىء :**

يسر مركز الوطن العربى للنشر والإعلام أن يقدم بين يديك هذا الكتاب إنه ليس لقاء عاديا بل هو مسيرة ورصد لحركة كاتب ومخرج مسرحى أثار من الجدل مالم يثره كاتب آخر من أبناء جيله إنه الكاتب والمخرج المسرحى **« السيد حافظ »** .

ومالقاؤنا سوى ثلة من الأبحاث بأقلام كوكبة من كتّاب الوطن العربى من محيطه إلى خليجه عن مسرح هذا الكاتب الطليعى سواء مانشر منه فى كتب أو ماعرض منه على خشبة المسرح .

وفرسان هذا اللقاء .

**أحمد فضل شبلول - عبد الله هاشم - سعيد فرحات - عبد الفتاح رزق - حسب الله يحيى - محمد عبد الفتاح - عبد الفتاح البارودى - محمد جبريل - كمال النجمى - عبد العال الحمامصى - عبد الفتاح منصور - د . على شلش - ناجى أحمد ناجى - محمد صدقى - عبد البطاط - حسن عبد الهادى - د . السعيد الورقى - ابراهيم عبد المجيد - محمد يوسف - د . رمضانى مصطفى .**

عنوان المؤلف : ١٢ ش طارق يحى عبد الغنى - التعاون - الهرم - ت القاهرة ٣٨٦٨٦٥٧ - ت الاسكندرية ٨٤٧٧٩٤

رقم الإيداع ٤٨٠٥ / ١٩٨٩